

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LITTÉRATURE

PAR
ÉRIC ROBERGE

«CETTE NUDITÉ CHAUFFÉE À BLANC»
SUIVI DE
«LE POÈME PORNOGRAPHIQUE ET ÉROTIQUE:
L'EXEMPLE SURREALISTE»

JANVIER 1995

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

AVANT-PROPOS

La partie création intitulée *Cette nudité chauffée à blanc* est parue aux Écrits des Forges en août 1994 et donne suite à un premier recueil publié en 1993 sous le titre *Cette vie pleine d'insoutenable*. Préalablement, j'ai vérifié auprès du directeur des études avancées si un manuscrit écrit en fonction du mémoire en création pouvait être publié avant son acceptation par les autorités concernées. Distinguant le travail de l'étudiant et le travail de l'auteur, le directeur me donna carte blanche. Toutefois la présente version de *Cette nudité chauffée à blanc* a été légèrement remaniée. Une dizaine de poèmes de forme assez brève, apparentés aux haïku, ont été ajoutés.

À Pierre Chatillon, François Dumont, Louise Blouin et Bernard Pozier ce mémoire est redevable de beaucoup.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
CETTE NUDITÉ CHAUFFÉE À BLANC	1
LE POÈME PORNOGRAPHIQUE ET ÉROTIQUE: L'EXEMPLE SURREALISTE	
INTRODUCTION	55
CHAPITRE 1: POÉTIQUE DU SURREALISME	
1. L'amour exclusif et le libertinage	63
2. Sade et Freud	65
3. Révolution sociale et révolution sexuelle	67
4. La rhétorique érotique	70
CHAPITRE 2: LE POÈME PORNOGRAPHIQUE	
1. Fiche technique du recueil <i>1929</i>	76
2. Les sexes comme armes révolutionnaires	
2.1. "Premier semestre"	77
2.2. "Deuxième semestre"	80
3. Le pornographique et les gros plans	82
CHAPITRE 3: LE POÈME ÉROTIQUE	
1. "Amoureuse au secret"	84
2. "L'Union libre"	87
3. "Sur la route de San Romano"	91
4. L'érotique et le détour pour y parvenir	93
CONCLUSION	95
BIBLIOGRAPHIE	101
ANNEXES	
1.	106
2.	109

CETTE NUDITÉ CHAUFFÉE À BLANC

*elle avale les couchers de soleil
sa nudité chauffée à blanc
lacère mon cou et mon ventre
mon sexe et mes yeux*

*sur moi elle prend pied
et sa chevelure
ruisseaux phosphorescents
par milliers
jusqu'aux seins
sources*

*elle pose ses mains dans ma poitrine
saisit l'épine dorsale
l'équateur
et des explosions de velours
toute cette lumière
coule sur nos corps*

*ses bras m'encerclent
de l'huile sur le feu*

*à l'aube
sa beauté m'apparaît renouvelée
elle porte aujourd'hui
un collier d'ailes*

À Valérie Bellerose

malgré les faux pas malgré la mort

je me relève

prêt à croquer du diamant

d'un coup de griffe

le fauve de sa voix

éventre un glacier

son geste tendre

apocalypse

une balafre dans ma respiration

j'avale l'aube pelée par sa paume

le temps de toute une vie

j'ai l'haleine de la caresse

la nuit éclate dans sa main
avec des fragments de néant dans la peau
nous voulons un enfant

elle ouvre mes veines
blockhaus
s'écoulent des silences avariés

dans ses yeux
toutes les vagues
en moi
le carambolage des flammes

mes lèvres sur son sein
napalm
ma langue échouée
poisson igné

en elle
tous les astres se nomment
se provoquent s'enlacent

sur son ventre d'azur
je naufrage à chaque vie
des étoiles
je mange du nord et je mange du sud

commando

je m'élance sans filet

dans le gouffre

elle m'attrape

d'un seul regard

je saisis une liane de lumière

traverse ailé

le champ de bataille

miné d'opaque

elle flotte dans mes bras

une géante

sur une goutte de rosée

elle avance sur moi

brise-glace

elle sculpte avec ses lèvres

des brûlures de satin

elle se penche pour boire
la nuit en ruine de ma gorge
avec sa langue elle déterre
des aurores boréales chauffées à bloc

la mitrailleuse

chargée de son nom

à la minute

mille traceuses de désir

je nage nu dans la flamme
les grains de ma peau éclatent
elle savoure l'aube en ébullition

elle me dit
connaissez-vous plus douce caresse
que celle que l'on nomme
éclipse

ses cinq doigts arment ma voix

un cuirassé se brise

contre sa ligne de coeur

je pose les cinq océans de ma main

sur sa langue

l'eau qui s'évapore

devient l'orage dans ses yeux

avec sa langue

chalumeau

elle découpe ma calotte crânienne

saisit le cerveau

le promène sur son sexe

puis le remet dans son enveloppe

replace le scalp

soude avec des baisers

elle me dit
laissez-moi explorer
les glaciers millénaires de vos os

elle me dit
voyez ce phénix
assoiffé souffle coupé
se poser d'instinct sur mon ventre

nous sommes le fragile toujours

de deux droites parallèles

qui se rejoignent

ma tête
comme un cumulo-nimbus
se repose un instant
sur son épaule
cet après-midi
elle participe à l'orage

elle a le pouvoir
de faire éclater
des rivières de caresses
au coeur de la race de bronze

avec son odeur d'oxygène
au bout des doigts
je serre la main à toute chose

l'aube laisse
un peu de ses lèvres
sur la tasse de café

le tremblement de sa voix

je me jette

falaise entre ses bras

elle me dit

que ferons-nous

de l'énigme résolue

de l'infini de l'amour

par les rosaces de sa poitrine
je regarde les galaxies mourir
et s'engendrer
je regarde à des années de lumière
un brasier où elle prend forme

elle creuse des tranchées d'étoiles

patrouille de combat

armée du refus des nuits

avant le sommeil

elle jette en moi

une bouteille à la mer

remplie de frais baisers

sur son corps

je caresse

la lumière qui pénètre la mer

elle avance sur moi

à chaque empreinte de ses pieds

un volcan se dresse

avec ses doigts
chars d'assaut
elle progresse
à travers les barbelés de ma chair

elle me dit
malgré dominant dominé
l'éternel enfant ne tentera jamais
de peigner le soleil

grenade de soie dégoupillée

elle se colle sauvage

mains ouvertes

pour l'aube écarlate

elle marche dans un sentier

bordé de haut et de bas

ses hanches titubent à la perfection

elle me dit
venez nager
dans le fleuve kamikaze de ma main

lentement
mes bras mes jambes deviennent vagues
des milliers de requins
sous mes ongles

les griffes rétractiles de ses seins

lance-flammes

je bois à la source

un cocktail Molotov

au fond de ma gorge
se pointe un champ de bataille
d'un coup de langue
elle engendre une forêt vierge

elle dynamite le rocher de ma caresse

elle ouvre la route

à l'imprévisible circulation du sang

ses seins

navires de lumière

qui sillonnent les fractures de ma bouche

un jour la terre sera lune
tout redeviendra infini
le baiser le poignard
toutes les cicatrices s'effaceront
un jour la terre sera lune
et des cinq continents de la main
il ne restera peut-être
que des os
saisissant une banale étoile

l'océan me dédicace des vagues

l'une après l'autre

elles viennent polir ma main

un jour la terre sera lune

nos corps cendres argentées

et toujours attirés l'un vers l'autre

nous construirons notre désert

elle me dévêt de ma chair
une armure blessée apparaît
elle y pénètre
par les meurtrières

en haute mer
pour colorer ses lèvres
je pêche des éclairs

les jours de cessez-le-feu
elle enflamme
les racines des étoiles

son sein

louve dans ma bouche

j'embrasse les hurlements

toutes mes pleines lunes

tourment de l'oeil

elle trempe son doigt
dans une galaxie
bague de la fiancée
que je lui offre à deux mains

j'escalade les ténèbres
et dans la pleine lune
je taille une robe de mariée
ornée de salves

je me camoufle
à l'aide de ses baisers
incognito dans le sang du jour

elle tamise son paysage
des grandes ourses
demeurent en elle
et des grains de ténèbres
tombent dans le ciel

elle laboure mes désirs
sème des charges explosives
et des aurores boréales
poussent dans nos corps

je bois les étés de ses lèvres

cet alcool crépite en moi

frappe mes nerfs

pour faire éclore

la cuirasse de ma nudité

j'apprivoise le deuil
dans l'autel de ses reins
je dépose un requiem de chair

dans sa croupe un guet-apens
d'une incandescente jouissance
elle passe par les armes
le ciel et l'enfer

elle me donne
une baïonnette affûtée de baisers
nous sculptons le quartz des secondes

elle dresse les seins
dans son dos glisse l'éternité

elle lance
des pierres de pleine lune
dans des vitrines opaques

elle maquille ses lèvres
avec des récifs
je pars à la dérive

elle dégage l'aube
de l'obscurité
et dessine dans ma main
la convulsive ligne de coeur

nue elle soulève
le couvercle du silence
et y déniche pour se vêtir
une guérilla de lumière

elle me regarde

ses yeux

des destroyers en mission de sauvetage

à la foire
avec une carabine à plombs
je découpe dans le ciel une étoile
et décroche une pluie de météorites

la sécheresse de la lumière
est le pire fléau que je connaisse
j'ai soif
d'images en flammes

quand elle s'absente
des cicatrices à quatre pattes
dévorent les saisons de mon corps

une ville de vent sur ses lèvres

ma voix y flâne

trébuche saute

puis escalade un gratte-ciel

je découvre le sentier

et la hauteur d'un baiser

cette nuit
je me battraï avec l'infini
et pour détacher la ceinture de sécurité
je tricherai
en assommant l'adversaire
avec le rouge à lèvres de l'aube
déposé sur mes poings

aujourd'hui

le ciel est d'un gris étincelant

la chauve-souris et le condor

en plein vol

font l'amour

dans le chenal de ma poitrine

elle nage

vers l'Atlantide de mon sexe

sa ligne de vie

échouée sur mon corps

je deviens océan

**LE POÈME PORNOGRAPHIQUE ET ÉROTIQUE:
L'EXEMPLE SURREALISTE**

INTRODUCTION

Le siècle qui prend bientôt fin a vu rapidement et successivement se modifier les visions relatives à la sexualité. L'époque assez récente où l'on condamnait la "tentation du démon" semble bien terminée, du moins, pour la majorité des Occidentaux. Une députée italienne, vedette de films pornographiques, la Cicciolina, peut aujourd'hui exhiber ses seins en guise de capital politique sans pour autant être lapidée sur la place publique.

De nombreux facteurs sont venus à tour de rôle bouleverser des croyances, des mythes millénaires liés à la sexualité. Parmi ceux-ci, il y a bien sûr les recherches entreprises par la psychanalyse. Les révélations de Freud ont permis de combattre l'ignorance qui sévissait depuis des siècles. Ses propos, au sujet des topiques de la personnalité, des stades du développement de la sexualité et de la notion de désir, entre autres, furent, pour l'époque, révolutionnaires. D'ailleurs, comme nous le savons, au début de notre siècle, Freud inspira un groupe de jeunes artistes dit d'avant-garde. Les surréalistes, à partir des révélations de la psychanalyse, ont travaillé sans relâche à développer une érotique nouvelle.

Autre facteur. Le mouvement féministe a sans contredit eu un impact sur la sensibilité amoureuse en refusant les conceptions figées, idéalisantes et mythifiantes de la femme. Ce mouvement, à l'origine, s'est attaqué avec violence aux théories freudiennes et aux surréalistes. Il a fait voir qu'une "forgerie de mâles", bien que se réclamant du titre de révolutionnaire, excluait l'univers féminin et ainsi conservait les

mythes phalliques.¹ Il s'ensuivit une remise en question profonde des institutions et des rapports hommes-femmes.

En moins de cent ans, les règles morales, religieuses et légales, qui concernent la sexualité et qui persistaient depuis des siècles, se sont considérablement modifiées sous l'influence de Freud, des surréalistes, des féministes et de la technologie, dont les réalisations les plus stupéfiantes sont l'avènement de la pilule, le changement de sexe par chirurgie, l'insémination artificielle, la manipulation génétique, les tests d'ADN, et bien sûr, le développement fulgurant des communications. En effet, les tribunes radiophoniques et télévisées abordent pendant les heures de grande écoute, et surtout quand elles se rattachent à des crimes, toutes les facettes de la sexualité. Souvent elles bénéficient des propos d'un spécialiste de la question: le sexologue qui enseigne et déculpabilise. Que dire également des nombreuses publications érotiques et pornographiques ainsi que des films du même genre qui valorisent des corps et des actes qui relèvent de l'extrême. Dans ce genre de marchandise, l'accent est mis sur l'étreinte entre Éros et Thanatos. Il s'agit en fait d'un continuel dépassement des limites humaines exécuté dans le seul but de braver la mort. On comprendra donc que ces films et ces revues ouvrent la porte du suicide. Le meilleur exemple de cet extrémisme se retrouve dans les films *snuff* où la mise à mort de l'objet de désir est réelle. Le *snuff* intègre parfois des scènes de bestialité, de cannibalisme. Les enfants

¹ Voir à ce sujet, Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1971, 381 p. Elle y constate l'échec surréaliste et l'aspect phallocrate du freudisme et du surréalisme. Son point de vue est si radical qu'il nous oblige à justifier notre étude par l'entremise d'Octavio Paz: "Au moment de la grande désintégration morale et politique qui précéda la Seconde Guerre mondiale, il est exemplaire que Breton ait affirmé la place cardinale de l'amour unique dans nos existences. Aucun autre mouvement poétique de notre siècle ne l'a fait et là réside la supériorité du surréalisme [...] La position de Breton fut subversive et traditionnelle. Il s'opposa à la morale dominante dans nos sociétés, à la morale bourgeoise comme à la pseudo-révolutionnaire; en même temps et avec la même détermination, il poursuivit la tradition venue des romantiques et commencée par les poètes provençaux". *La flamme double*, Paris, NRF/Gallimard, coll. "Du monde entier", 1994, p. 130.

et les femmes en sont les victimes de choix. Ainsi un rapprochement est à faire entre ce type de film disponible sur le marché noir et *Le silence des agneaux*, *Basic instinct*, *Kalifornia*, *Natural born killers*, tous des grands succès en salle et dans les clubs vidéo. Les criminels sexuels, comme Charles Manson, inspirent désormais les cinéastes et charment les cinéphiles. Les histoires fictives de Sade rédigées au XVIII^e siècle se veulent ainsi de plus en plus près de la réalité du XX^e siècle. Même en art visuel, Éros et Thanatos ne prennent plus aucun détour pour s'exprimer. Mentionnons deux exemples significatifs en art contemporain: les oeuvres hyperréalistes et pornographiques de Jeff Koons se représentant avec la Cicciolina² et les insoutenables photographies géantes d'Andres Serrano prises dans les morgues et dont les sujets sont des cadavres³.

Nous devons nous interroger également sur le pouvoir de plus en plus grandissant que nous accordons à l'ordinateur, une machine qui amène tranquillement l'individu vers la solitude. À l'aide d'un CD-Rom ou à l'aide de la réalité virtuelle, une personne pourra —si ce n'est pas déjà réalisé— faire “quelque chose qui ressemble à” l'amour. Nous sommes vis-à-vis une inquiétante déshumanisation qui rappelle le mouvement futuriste de Marinetti. L'être humain tend à devenir sexuellement dépendant d'une machine. Comme dans le tableau de Picabia, “Machine tournez vite”⁴ peint vers 1916-1918, l'homme ne serait alors qu'un rouage uni à un autre rouage, la femme. Faire l'amour serait assimilable à une fonction sur le clavier. Le couple serait composé de chair et de numérique. Par ailleurs, notons que l'homme du vingtième siècle a survécu à deux totalitarismes: le nazisme et le communisme. Le premier installa une dictature au nom d'un idéal biologique et le second une dictature au nom d'un idéal de

² Voir Jeff Koons, “Kissing shoulder penetration little girl”, *Art press*, no. 151, octobre 1990, page couverture.

³ Andres Serrano, *Rat Poisson Suicide, II*, 1992, Cibachrome, 125, 5 X 152, 5 cm.

⁴ Francis Picabia, *Machine tournez vite*, vers 1916-18, gouache sur carton, 49 X 32 cm.

classe. L'homme survivra-t-il au troisième totalitarisme qui se pointe à l'horizon, c'est-à-dire survivra-t-il à la dictature technologique qui, au nom d'un idéal économique, nivèle les différences et transforme le sujet humain en objet, en outil de travail dont le seul plaisir est de se marier avec l'entreprise de production qui l'emploie. L'Occident, maître des faits et gestes de la terre, tend à désacraliser l'amour, à le réduire au commerce des corps.

Aux portes de l'an 2000, n'oublions pas le fléau du sida qui oblige à de nouveaux rapports amoureux et sociaux. Ainsi il semble bien qu'il est plus sécuritaire et plus confortable de se masturber dans son salon devant le petit écran d'une télévision ou d'un ordinateur, un écran qui projette le culte de la violence uni au besoin de dépassement athlétique et qui pousse les frontières du supportable toujours plus loin, que de libertiner à la mode des années 20 ou à la mode des années 70. Et s'il subsiste maintenant une forme de plus en plus répandue de libertinage, nous devrions parler de libertinage visuel. D'un autre côté, le spectre du sida a favorisé un retour à des valeurs dites traditionnelles. Par la force des choses, ou par le retour du balancier, de plus en plus de jeunes croient à l'amour exclusif et passionnel, au mariage et à la famille.

Bref, à cause de l'importance attribuée à la sexualité dans notre civilisation occidentale et à l'angoisse de la mort qui s'y rattache, il nous apparaissait légitime d'étudier un sujet qui, longtemps, fut considéré comme frivole et qui se définissait à la rigolade par l'expression "ce qui se lit d'une seule main": la littérature érotique.

Dans cette partie théorique nous aborderons les domaines complexes que sont l'érotisme, la pornographie et la poésie, la rédaction de *Cette nudité chauffée à blanc* nous ayant amené à nous poser la question suivante: sur quels critères pouvons-nous nous appuyer pour affirmer qu'un poème est érotique ou pornographique? La problématique est de taille, délicate et souvent minée par des préjugés, car un poème, ou n'importe quelle oeuvre esthétique à saveur sexuelle, peut être érotique pour l'un et, aux yeux de l'autre, pornographique. Le tableau de Courbet intitulé "L'origine du monde"⁵, peint en 1866, nous fournit un bon exemple. Devant ce sexe de femme, certains critiques hurlent toujours au scandale, d'autres au génie, selon qu'ils se rangent du côté de la censure ou du côté du libéralisme outrancier. Pour exprimer leur dégoût ou leur plaisir, ils qualifient la toile en utilisant soit le terme pornographique, soit le terme érotique. Cependant, une solide confusion règne entre ces deux épithètes. De plus, la tendance générale est de valoriser l'érotique au détriment du pornographique, d'accorder au premier une dimension aristocratique et au second une dimension populaire. Bernard Arcand le confirme:

[...] personne n'ose s'élever contre l'érotisme, de la même manière que nul ne s'abaisse à défendre la pornographie. L'érotisme est justement ce qui permet de distinguer un lauréat du prix Goncourt d'une revue comme *Penthouse*, mais c'est aussi un concept particulièrement flou qui crée une frontière confusée et donc idéale pour diluer la contestation. L'observation des débats montre très nettement que la pornographie est ailleurs et, comme le disait André Breton, que c'est toujours l'érotisme des autres. Mais pas de n'importe quels autres. La pornographie appartient au vulgaire, au grossier et à la plèbe qui n'a ni le bon goût ni les moyens de se procurer un érotisme dont la qualité demeure toujours la meilleure excuse. L'érotisme devient un privilège de classe quand l'argent transforme les photos accrochées aux murs d'un atelier en luxueux albums sur la poterie précolombienne.⁶

⁵ Gustave Courbet, *L'origine du monde*, 1866, 46 X 55 cm.

⁶ Bernard Arcand, *Le Jaguar et le Tamanoir, Anthropologie de la pornographie*, Montréal, Boréal, Paris, Seuil, 1991, pp. 82-83.

Ne pouvant viser l'exhaustivité, nous utiliserons les textes issus du mouvement surréaliste français pour illustrer les composantes du poème pornographique et les composantes du poème érotique. Ce choix se justifie par le fait que le surréalisme constitue la plus grande révolution poétique du vingtième siècle et qu'il a favorisé clandestinement l'émergence d'une poésie pornographique tout en ne cessant pas de mettre sur un piedestal la poésie érotique. Nous justifions également ce choix par le fait que cette étude se veut un point de départ à une éventuelle recherche sur le surréalisme québécois. Pour cette raison, nous observerons les textes surréalistes français qui furent rédigés entre 1924, date de la naissance du mouvement par l'entremise du premier manifeste de Breton, et 1948, année de la publication au Québec du *Refus Global* de Borduas et du *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe. Cette période correspond à ce qu'il est convenu d'appeler, d'une part, le temps fort du surréalisme, c'est-à-dire l'entre-deux-guerres et durant la Seconde Guerre mondiale, et d'autre part le début de la fin du surréalisme, autrement dit immédiatement après la Deuxième Guerre mondiale. En fait, l'importance du surréalisme commença à décliner au milieu des années 40 avec l'apparition de l'existentialisme et de sa revue *Les Temps modernes*, née en 1945.

Sans refaire l'histoire du mouvement surréaliste, soulignons l'intérêt marqué pour le domaine du sexe. Dès la naissance du mouvement, en 1924, durant les années folles, le surréalisme aborde ouvertement le thème de la sexualité. Breton, en plus de son manifeste, publie *Poisson soluble* dans lequel il annonce son désir de réduire l'art au niveau de l'amour. *Le libertinage* d'Aragon paraît la même année. En 1927, Robert Desnos publie *La liberté ou l'amour*, recueil de récits poétiques dédié "à la Révolution, à l'Amour, à celle qui les incarne" et pour lequel l'auteur passera en

correctionnelle. Toujours en 1927, paraît *Nadja* de Breton et le tract collectif *Hands off love* qui défend Charlie Chaplin contre son épouse et qui prône une certaine conception libérale de l'amour et du mariage. L'année suivante Benjamin Péret écrit *Les couilles enragées*. Mais saisi par les forces de l'ordre, ce recueil ne peut être publié qu'en 1954 sous le titre *Les rouilles encagées*. En 1928 paraît l'*Histoire de l'oeil* de Bataille et *Le Con d'Irène* dont la paternité reviendrait à Aragon, deux récits poétiques qui célèbrent les pathologies sexuelles. Toujours en 1928, les membres du groupe surréaliste rédigent les *Recherches sur la sexualité*. Paul Éluard publie *L'Amour la poésie* en 1929. La même année, Aragon, Péret et Man Ray font paraître un recueil de poèmes pornographiques intitulé tout simplement 1929. *L'Immaculée conception* de Breton et Éluard paraît en 1930 et *l'Anus solaire* de Bataille et *L'Union libre* de Breton en 1931. En 1933, Dali publie *Rêverie* et Crevel *Les pieds dans les plats*. Breton publie en 1937 le livre électrique qu'est *L'Amour fou*. *Madame Edwarda* de Bataille sort des presses en 1941. Enfin Breton écrit, pendant son séjour au Québec en 1944, *Arcane 17* et son poème érotique, *Sur la route de San Romano*, en 1948. Ce bref tableau d'ensemble des écrits érotiques et pornographiques démontre sans contredit que la sexualité a tenu une place considérable au sein du mouvement surréaliste de la première moitié du vingtième siècle.

Premièrement, nous tenterons de définir la poétique du surréalisme, d'observer ses constituantes. Et parce qu'il s'agit d'une étude sur le poème érotique et pornographique faite à partir de textes appartenant au surréalisme —c'est-à-dire comment dans ce mouvement peut-on reconnaître un poème érotique et un poème pornographique— nous utiliserons les ouvrages de Breton, créateur, théoricien et principal animateur du surréalisme. Nous y verrons que la poétique surréaliste est une poétique basée sur le désir sexuel.

Deuxièmement, nous analyserons le poème pornographique par l'intermédiaire du recueil intitulé *1929* écrit par Benjamin Péret et Aragon, illustré par Man Ray⁷. À notre avis, il s'agit du principal recueil de poésie pornographique du mouvement, un recueil qui fait référence à un groupe et non à une seule personne, un recueil sur lequel il n'existe à notre connaissance aucune étude et, enfin, un recueil qui contient les idées maîtresses des récits poétiques tels que *l'Histoire de l'oeil*, *Le Con d'Irène*.

Troisièmement, nous nous attarderons sur le poème érotique à l'aide des textes des poètes André Breton et Paul Éluard. Ils sont par ailleurs les principaux auteurs de poèmes érotiques dans le mouvement, de la même façon que Péret et Aragon sont les principaux auteurs de poèmes pornographiques.⁸ Ainsi nous avons retenu pour illustrer le poème érotique les textes suivants qui seront abordés dans l'ordre chronologique: "Amoureuse au secret" d'Éluard (1929)⁹, "L'Union libre" de Breton (1931)¹⁰ et enfin, "Sur la route de San Romano" toujours de Breton (1948)¹¹. Ces trois poèmes sont suffisants pour illustrer les composantes du poème érotique dans le mouvement surréaliste. Pour résoudre notre problématique, en insérer d'autres serait répétitif et superflu. D'autre part, cette prédominance de Breton s'explique. Théoricien par excellence, il n'a accepté dans son entourage que les artistes qui illustraient ses idées. Le mouvement surréaliste se veut, dans une certaine mesure, le mouvement de la pensée charismatique de Breton. Aussi est-il normal de concéder plus de terrain à la figure emblématique et évolutive du surréalisme que fut André Breton.

⁷ Benjamin Péret, Louis Aragon, Man Ray, *1929*, Paris, Éditions Allia, 1993, 49 p.

⁸ C'est du moins ce que nous constatons après la lecture de diverses anthologies sur la littérature érotique. Voir J.-J. Pauvert, *Anthologie des lectures érotiques*, 4 vol., Genève, Edito-Service, 1981; et Marcel Béalu, *La poésie érotique*, Paris, Seghers, 1976, 357 p.

⁹ Paul Éluard, "Amoureuse au secret", *Capitale de la douleur* suivi de *L'Amour la poésie*, Paris, NRF/Gallimard, coll. "Poésie", 1966, p. 159.

¹⁰ André Breton, "L'Union libre", *Clair de terre*, Paris, NRF/Gallimard, coll. "Poésie", 1966, pp. 93-95.

¹¹ A. Breton, "Sur la route de San Romano", *Signe ascendant*, Paris, NRF/Gallimard, coll. "Poésie", 1968, pp. 122-124.

CHAPITRE 1 POÉTIQUE DU SURREALISME

1. L'amour exclusif et le libertinage.

Pour les surréalistes, il n'y a que deux arts d'aimer: l'amour exclusif et le libertinage. Confronté à ces deux mondes irréconciliables, Breton, au nom d'un groupe, décide d'adopter le premier en quoi il reconnaît la solution pour redorer la condition humaine. À ce sujet, dans "Les recherches sur la sexualité" publiées dans le numéro 11 de *La Révolution surréaliste* en mars 1928, Breton et Aragon s'affrontent. Amateur de bordel, Aragon prône le libertinage. Breton en a horreur et à la question "Qu'entendez-vous par libertinage?" il répond: "Goût du plaisir pour le plaisir. Je réproouve formellement."¹² Aragon s'indigne devant cette censure. De plus, Aragon s'élève à plusieurs reprises contre Breton, notamment au sujet de toutes les pathologies sexuelles que ce dernier exècre, dont l'homosexualité, la pédérastie, l'amour collectif, la zoophilie et l'exhibitionnisme.

Cette prise de position de Breton est à l'origine de quelques ruptures au sein du mouvement. En 1947, dans les "Ajours" d'*Arcane 17*, il avoue ceci:

[...] c'est comme bien d'autres d'un élan tout intuitif que j'ai opté, en amour, pour la forme passionnelle et exclusive, tendant à prohiber à côté d'elle tout ce qui peut être mis au compte de l'accommodement, du caprice et de l'égarement à côté. Je sais que d'aventure cette vue a pu paraître

¹² Aragon, Breton, Péret, etc., "Recherches sur la sexualité", *La Révolution surréaliste*, no. 11, mars 1928, reproduit dans Jean-Jacques Pauvert, *Anthologie des lectures érotiques*, vol. 2, Genève, Editio-Service, 1981, p. 432.

étroite et arbitrairement limitative et j'ai longtemps été en peine d'argumenter valablement pour la défendre, quand il advenait qu'elle se heurtât à celle des sceptiques ou encore des libertins plus ou moins déclarés. Chose frappante, j'ai pu vérifier *a posteriori* que la plupart des querelles survenues dans le surréalisme et qui ont pris prétexte de divergences politiques ont été surdéterminées, non, comme on l'a insinué, par des questions de personnes, mais par un désaccord irréductible sur ce point.¹³

Ainsi Breton exclut toute gratuité dans l'acte d'amour et n'hésite pas à sanctionner les fautifs. Le libertinage relève de l'ordre du "caprice", de "l'égarement". En réalité, la stagnation au niveau du libertinage ne s'inscrit pas dans la démarche globale du surréalisme qui consiste à se révolter contre la société afin de libérer l'éros et qui, par la suite, consiste à renouveler la raison humaine. Pour Breton, le libertinage, à la limite, ne peut faire partie que de la première étape du processus. Pour accéder à l'amour fou, aboutissement de l'amour courtois, il ne peut y avoir que l'amour exclusif, celui-ci étant source et promesse de merveilleux. Demeurer au stade du libertinage équivaut à un manque de rigueur intellectuelle, à un refus d'évolution, à de "l'accommodement".

Au début du mouvement surréaliste, le libertinage, largement pratiqué par ses membres, n'est pas totalement gratuit ou à bannir. Du moins la gratuité du libertinage a une fonction. Le libertinage se veut une arme appuyée sur la tempe des institutions de l'époque qui empêchent l'actualisation de l'amour fou. Comme le surréalisme est le prolongement du dadaïsme, l'amour fou se veut en somme le prolongement du libertinage. Le libertinage et son esprit nihiliste, qui ne débouche que sur une impasse, fut donc nécessaire pour asseoir les bases de l'amour sublime. Breton le comprend assez tôt. Mais, pour lui, le libertinage ne permet pas de concilier sur un

¹³ A. Breton, *Arcane 17*, Paris, J.-J. Pauvert, coll. "Livres de poche", 1971, p. 132.

plan égalitaire la femme et l'homme. Dans le libertinage, l'autre demeure un objet, un outil de satisfaction, une propriété privée, un corps sans âme, en somme une marchandise déshumanisée qui participe à la société de consommation. Le libertin est prisonnier, esclave de sa "victime", tandis que dans l'amour, un amour courtois comme celui de Dante pour Béatrice, l'être amoureux donne la liberté à l'autre. Le grand pari de l'amour exclusif et passionnel est qu'il soit aussi réciproque. On comprendra donc, dans ce désir de complétude, que seul un moi vulnérable puisse aimer. L'amour est paradoxal. Il s'agit de posséder et de libérer, il s'agit d'une maladie et d'un remède. Breton y voit là un médicament applicable à la vie privée et à la vie sociale. Selon lui, l'amour est subversif peu importe s'il est issu d'une tradition. La vraie liberté, individuelle et collective, se trouve dans l'amour réciproque. Et cet amour réciproque ne peut exister que si, au préalable, on a aboli les idées de famille, de patrie et de religion, trois idées qui envoient les jeunes mourir sur les champs de bataille, trois idées qui envoient les jeunes transgresser les interdits dans les bordels.

2. Sade et Freud.

Au début du siècle, Apollinaire écrivait prophétiquement que Sade jouerait un rôle essentiel dans la pensée moderne: "[...] il semble que l'heure soit venue pour ces idées qui ont mûri dans l'atmosphère des enfers de bibliothèques, et cet homme qui parut ne compter pour rien durant tout le XIXe siècle pourrait bien dominer le XXe."¹⁴ André Breton considéra d'ailleurs Sade comme l'un des "[...] grands émancipateurs du désir"¹⁵.

¹⁴ Guillaume Apollinaire, "Le Divin Marquis", *Les diables amoureux*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1964, p. 257. L'inventeur du mot "surréaliste" et auteur d'une parodie sadienne, *Les Onze mille verges*, serait fort surpris de voir la publication, en 1990, des écrits de Sade dans la bibliothèque de la Pléiade.

¹⁵ A. Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1969, p. 270.

Le rôle de Sade dans le surréalisme se résume de cette façon: la nécessité de révolutionner la vie, de lever les tabous qui empêchent que l'on parle librement du monde sexuel, des pathologies sexuelles. Pour transformer la société, le surréalisme s'attaque à la famille, à la nation, à la religion, à la morale qui en découle. Sade est l'instrument de chirurgie littéraire pour opérer la société issue du christianisme, une société qui, pour les surréalistes, est atteinte d'obscurantisme et de crétinisation.

Le surréalisme apparaît d'abord comme ce pur mouvement de révolte qui fut et demeure à l'avant-garde de l'esprit moderne. À ce titre, rien ne pourrait lui répugner davantage que de le rattacher à une tradition. Il est animé par un esprit antireligieux d'une particulière violence et il a donné son adhésion au matérialisme de Marx.¹⁶

La figure de Sade s'associe à toutes formes de ruptures sociales comme le sont l'esprit du manifeste et le langage poétique. Les surréalistes recourent particulièrement à la poésie parce qu'elle contient une dimension contestataire, parce qu'elle utilise un matériau libre et sans contraintes, parce qu'elle permet l'expression de l'inconscient et ainsi donne accès à la connaissance de l'inconnu. "Opération capable de changer le monde, l'activité poétique est révolutionnaire par nature; exercice spirituel, elle est une méthode de libération intérieure. La poésie révèle ce monde; elle en crée un autre."¹⁷ Le surréalisme, considéré avant tout comme un mouvement poétique, même quand on parle des oeuvres picturales, n'est pas uniquement une entreprise de destruction. Il saccage les valeurs dans le but d'ouvrir

¹⁶ Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1950, p. 21.

¹⁷ O. Paz, *L'Arc et la Lyre*, Paris, Gallimard, 1965, p. 9.

le chemin à la connaissance, un chemin qui mène à la révélation d'un autre monde qui est dans ce monde-ci.

Par son enseignement, Freud complète Sade. Les théories de Freud donnent aux surréalistes, entre autres choses, la preuve que le jeu, l'art, la poésie seraient la démonstration que l'homme est soumis au principe de plaisir. Ainsi sera valorisée l'enfance où le principe de plaisir l'emporte sur le principe de réalité, où l'enfant explore les possibilités de la sexualité sans pour autant passer pour un pervers. Le but de la valorisation de l'enfance, de même que le but de l'écriture automatique, du jeu de Marseille, du jeu de l'un dans l'autre, du collage, du frottage, de même également que le but de la valorisation des sociétés primitives, notamment celles de l'Océanie, est de surmonter tout refoulement qui peut être engendré par la société occidentale, et ce, afin d'atteindre l'exploration de l'inconscient. Avec les révélations de l'inconscient, le surréalisme souhaite en fin de compte modifier la vie réelle, reformuler la société. Il veut réunir les deux antagonistes que sont la réalité et le rêve pour engendrer une "réalité absolue", une "surréalité", pour reprendre le terme d'Apollinaire. Il s'agit somme toute d'un jeu fort sérieux.

3. Révolution sociale et révolution sexuelle.

Pour Breton, la révolution sociale passe par la révolution sexuelle. Dans cette révolution sexuelle, la notion de désir est le moteur, et le problème de la femme ce qu'il faut régler.

Dans l'amour exclusif, il y a une dimension ésotérique. Aussi faut-il souligner que la définition de l'érotisme que propose Schwaller de Lubicz, un rose-croix, à savoir "la magie de la vitalité exprimée principalement par l'éveil de la puissance sexuelle"¹⁸, magie dont l'objectif est l'union, correspond exactement à la notion de l'amour exclusif élaborée par Breton. Par ailleurs, soulignons que Breton n'a jamais séparé l'amour et l'érotisme car en fait, il n'y a pas d'amour fou sans érotisme.

Cette union occulte s'effectue avec la femme dont la sensibilité et le corps irradient sur l'univers. "Le problème de la femme, nous dit Breton, est, au monde, tout ce qu'il y a de merveilleux et de trouble."¹⁹ Par l'enseignement qu'elle dispense, la femme, à la fois mystérieuse et enivrante, permet le salut de l'humanité. Envisagée en tant que puissance poétique, la femme aimée dévoile l'identité du poète de même qu'elle révèle les secrets de l'univers. La femme illuminée, libérée d'un infini servage, devient illuminante. Pour Breton, les idées en faillite des hommes, en d'autres termes la société patriarcale, doivent céder la place aux idées salvatrices des femmes. Sur un plan égalitaire, les femmes doivent trouver, en compagnie des hommes, les chemins pour atteindre une vie dénuée de folie meurtrière.

L'amour se doit d'être réciproque. De la célébration de la femme l'on passe à la célébration du couple. De cet amour symétrique se forge l'unité, la réconciliation des contraires, qui renvoie au mythe de l'androgynie primordial²⁰. L'androgynie

¹⁸ Schwaller de Lubicz, *Adam l'homme rouge*, Paris, Editions Montalia St-Moritz, 1927, p. 157.

¹⁹ A. Breton, "Second manifeste du surréalisme", *Manifestes du surréalisme*, Paris, France Loisirs, coll. "Bibliothèque du XXe siècle", 1990, p. 210.

²⁰ Breton ne parle que de l'androgynie composé d'un homme et d'une femme. Cependant, dans *Le Banquet* de Platon, il y a trois androgynes (homme-femme, homme-homme, femme-femme). Faudrait-il comprendre, que pour Breton, il n'existe véritablement que le couple hétérosexuel?

primordial de Breton, en marge de la reproduction banale et de la misogynie instaurées par le catholicisme, en marge de l'angoisse permanente du péché qui censure les rapports du couple, se veut le microcosme de l'univers. C'est-à-dire que fusionnés l'un à l'autre, les amants, désormais un univers en soi, enseignent la réconciliation, la fin des affrontements. Les deux êtres, qui cessent d'être des antinomies, celles-ci constituant l'appareil du conservatisme social, ne représentent plus que le microcosme d'une société basée sur le désir sexuel, semblable à l'utopie fouriériste.

Par la levée des tabous sexuels (Sade), par l'importance accordée à l'imagination libre (Freud), par la réactivation de l'androgynie primordial (Platon), Breton tente de projeter l'amour exclusif dans le social. Breton veut actualiser d'une certaine façon l'Harmonie, l'utopie de Fourier soutenue par les piliers du désir. Il verra même à une certaine époque l'application en Russie de l'idéologie marxiste comme étant un pas dans la bonne direction. De plus, il écrira avec Trotsky, à la fin de "Pour un art révolutionnaire indépendant": "Ce que nous voulons: *l'indépendance de l'art —pour la révolution: la révolution —pour la libération définitive de l'art.*"²¹ Le moyen utilisé, pour parvenir à renverser les barricades de la société et de l'art, est double: l'art sans entraves et la révision de l'édifice social. Et parce que tout art est engendré par le désir, et que toute société devrait être au service du désir, "le seul acte de foi du surréalisme"²² est justement le désir. C'est le désir qui peut "transformer le monde"²³, pour reprendre les termes de Marx. Dans *L'Amour fou*, Breton n'écrit-il pas qu'il a pour conviction que le désir détermine les ressorts du monde et que

²¹ A. Breton et Diego Rivera [Léon Trotsky], "Pour un art révolutionnaire indépendant", dans L. Trotsky, *Littérature et révolution*, Paris, Julliard, coll. "10/18", 1964, p. 500.

²² A. Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, 1934, cité dans Henri Béhar et Michel Carassou, *Le surréalisme, textes et débats*, Paris, Librairie générale française, coll. "Livres de poche", 1984, p. 121.

²³ Karl Marx cité par A. Breton, "Discours au congrès des écrivains", *Manifestes du surréalisme*, p. 286.

l'Homme n'a que cela à connaître?²⁴ Nous pourrions multiplier les citations de ce genre. Toutefois voyons maintenant comment le désir s'inscrit dans le texte même, un texte qui se veut, ne l'oublions pas, un instrument révolutionnaire.

4. La rhétorique érotique.

André Breton écrit au début de *L'Amour fou*: "Je n'ai jamais pu m'empêcher d'établir une relation entre cette sensation [la poésie] et celle du plaisir érotique et ne découvre entre elles que des différences de degré."²⁵ Le plaisir érotique est ainsi analogue au plaisir que procure l'exercice de la poésie. Le poème devient ici un substitut du corps érotique. Nous retrouvons par ailleurs cette analogie dans *Notes sur la poésie*, où Breton et Éluard définissent la poésie comme participant à une anti-littérature:

LA POÉSIE est l'essai de représenter, ou de restituer, par des cris, des larmes, des caresses, des baisers, des soupirs, ou par des objets *ces choses* ou *cette chose* que *tend obscurément d'exprimer le langage articulé*, dans ce qu'il y a d'apparence de vie ou de dessin supposé.²⁶

En plus de se définir par le biais de la prose, cette définition de la poésie comporte une part d'érotisme. Cet érotisme se manifeste par les "cris", les "caresses", les "baisers" et les "soupirs", cette multitude d'actes charnels qui donne vie à la poésie. Le surréalistes cherchent en fait un transport érotique qui s'avère être également un transport textuel, voire métaphorique.

²⁴ A. Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1937, p. 135.

²⁵ *Ibid.*, pp. 12-13.

²⁶ A. Breton et P. Éluard, "Notes sur la poésie", dans P. Éluard, *Oeuvres complètes*, t. 1, p. 475.

Toujours au début de *L'Amour fou*, mentionnant à Valéry les raisons pour lesquelles il s'intéresse à la poésie, Breton écrit: "Je n'aspirais, lui dis-je, qu'à procurer (me procurer?) des états équivalents à ceux que certains mouvements poétiques très à part avaient provoqués en moi."²⁷ Il trouve la solution au "très à part" en faisant appel à un processus de rhétorique: l'analogie.

Je n'ai jamais éprouvé le plaisir intellectuel que sur le plan analogique, dit-il. Pour moi la seule *évidence* au monde est commandée par le rapport spontané, extra-lucide, insolent qui s'établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre, que le sens commun retiendrait de confronter.²⁸

En réalité Breton déniche la formule chez Reverdy: "Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte —plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique."²⁹ Dans cette relation avec les mots, une convulsion s'installe comme s'il s'agissait d'une crise d'hystérie qui laisse voir des attitudes passionnelles. Quand on fusionne deux images et que les différences s'annulent, les sens s'affolent. La pensée analogique (analogie, métaphore, comparaison, oxymore) veut mettre en évidence un point commun à deux réalités qui tendent à devenir absentes. Ce point commun procure à Breton un plaisir, une satisfaction qui comble un manque. D'ailleurs les "beaux comme", tirés des *Chants de Maldoror* de Lautréamont et symboles de la pensée analogique, agissent sur Breton comme des appels érotiques. Gérard Gasarian exprime bien cette relation érotique avec les mots: "L'obsession de ces figures métaphores procède bien d'un "amour fou", d'une passion déraisonnable pour un point commun universel où l'on est "aveugle" aux différences que la raison articule pour nous permettre de voir."³⁰

²⁷ A. Breton, *L'Amour fou*, p. 13.

²⁸ A. Breton, *Signe ascendant*, p. 7.

²⁹ Pierre Reverdy cité par A. Breton, *Signe ascendant*, p. 11.

³⁰ Gérard Gasarian, "La rhétorique érotique chez Breton", *Poétique*, avril 1993, Seuil, no. 94, p. 206.

La raison sociale de cet amour fou est que la pensée analogique se situe en marge de l'édifice "raisonné". Le mot "comme" s'oppose au mot "donc". De plus, les antinomies qui délimitent le réel, comme le bien et le mal, le bon et le mauvais, comme les antinomies que l'on retrouve dans le *Second manifeste*, participent au conservatisme social. Breton cherche le point commun afin de posséder une vision originale sur le monde. "Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement."³¹ La révélation de ce point de l'esprit engendre chez Breton un plaisir érotique qui se veut également un plaisir intellectuel. Le texte, substitut du corps et engendré par le désir, devient lieu de satisfaction, dans la mesure où celui-ci répond à des règles de rhétorique strictes.

Breton et les surréalistes se réclament d'une anti-littérature qui se calque sur l'étreinte de chair. Mais comme nous pouvons le constater, l'anti-littérature n'est pas si anti-littéraire. La valorisation de la pensée analogique, de ses règles, relève sans contredit d'une sorte de littérature corporelle. D'ailleurs le surréalisme s'est donné un malin plaisir à jouer sur ce sujet. Pensons à Breton qui, bien que clamant très haut qu'il déteste les figures de rhétorique, célèbre l'analogie sous le masque de Nadja:

Qui étions-nous devant la réalité, cette réalité que je sais maintenant couchée aux pieds de Nadja, comme un chien fourbe? Sous quelle latitude pouvions-nous bien être, livrés ainsi à la fureur des symboles, en proie

³¹ A. Breton, "Second Manifeste du surréalisme", *Manifestes du surréalisme*, pp. 154-155.

quelquefois au démon de l'analogie, objet que nous nous voyions de démarches ultimes, d'attentions singulières, spéciales?³²

L'analogie comme le mentionne Gasarian est “une figure maîtresse qui prend la figure d'une *maîtresse*.”³³ Autrement dit, Nadja est l'être aimé parmi les prostituées comme l'analogie parmi les autres figures de rhétorique. Le corps érotique et aimé de la prostituée Nadja se superpose au corps érotique et aimé du texte élaboré à partir de la pensée analogique. Le corps analogique de Nadja est sujet aimé tandis que les autres figures utilisées dans la littérature sont de simples objets de désir qui servent à libérer seulement des pulsions sexuelles. Nadja participe à l'amour exclusif, passionnel et, comme on peut le constater dans le texte, réciproque. Nadja, emblème par excellence de l'analogie, permet à Breton de formuler une règle esthétique qui rappelle les attitudes passionnelles des hystériques —on se rappellera les photos de cette femme prises à la Salpêtrière et au sujet desquelles Aragon et Breton, en 1928, écrivent qu'il s'agit là de “la plus grande découverte poétique de la fin du XIXe siècle”³⁴ — : “La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas.”³⁵

Dans *L'Amour fou*, Breton élabore cette notion de beauté convulsive. “La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstantielle ou ne sera pas.”³⁶ Prenons à tour de rôle chacune de ces trois composantes. L'érotique-voilée représente, dans l'acte poétique et existentiel, un dosage de nudité et de dissimulation, de ça et de surmoi, un jeu d'ombre et de lumière qui engendre l'excitation selon ce que l'on cache et comment on le cache et qui, comme la litote, laisse entendre

³² A. Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. “Folio”, 1964, p. 63.

³³ G. Gasarian, *op. cit.*, p. 210.

³⁴ Aragon et A. Breton, “Le Cinquantenaire de l'hystérie”, cité dans Robert Benayoun, *Érotique du surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, 1978, p. 56.

³⁵ A. Breton, *Nadja*, p. [190].

³⁶ A. Breton, *L'Amour fou*, p. 26.

davantage. L'érotique-voilée, par l'usage de la rhétorique, freine ou fige la finalité du désir exprimé. L'explosante-fixe renseigne plus particulièrement sur cette idée de désir exprimé mais figé, sur ce désir qui doit demeurer désir. Il s'agit de la figure de rhétorique que l'on nomme oxymore, c'est-à-dire la réconciliation des contraires qui permet de révéler un point commun, ce point étant source de plaisir physique et intellectuel pour le poète. Enfin la notion de magie-circonstantielle se rapporte au hasard objectif et à l'androgynie primordial. Breton énonce l'hypothèse qu'en s'abandonnant aux circonstances de la rue, on peut accéder à la magie des découvertes. Cette dimension magique atteint son zénith quand le poète rencontre une femme inconnue en qui il reconnaît la femme aimée en rêve depuis toujours. En d'autres mots, le hasard est déterminé par la quête plus ou moins inconsciente du poète. Dans un état de disponibilité, le poète rencontre la femme afin de forger l'androgynie primordial.

La rhétorique érotique se veut non pas seulement une rhétorique applicable à l'élaboration d'un texte, mais aussi à la pratique privée et collective de l'existence humaine. Pour nous en convaincre, nous n'avons qu'à penser que l'androgynie primordial, microcosme de l'univers en paix avec lui-même, renvoie au niveau de la rhétorique à l'oxymore. La pensée analogique ouvre la porte au merveilleux qui nous entoure, un merveilleux qui a le pouvoir de transformer la condition humaine si on en prend conscience. Ainsi, bien que la théorie bretonnienne, légitimée par une multitude de poètes et de penseurs, serve, de façon dite révolutionnaire, les désirs hétérosexuels de Breton et de ses amis, il n'en demeure pas moins que la rhétorique érotique participe à une conception humaniste traditionnelle. Le texte surréaliste sert à élaborer une autre société dépourvue de refoulement, à donner l'avant-goût d'une société érotique où l'on ferait une plus grande place à l'expression du désir, où

l'amour unique et réciproque serait la règle à suivre, où la guerre n'existerait pas parce qu'il n'y aurait aucune notion de propriété privée, aucune notion de dominant-dominé. Nous pourrions résumer le but du surréalisme par la quête du paradis perdu. N'est-ce pas au fond ce que Breton a voulu dire quand dans *L'Amour fou* il écrit qu'il veut restituer "à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils [...]"³⁷, ou quand il affirme dans *Signe ascendant* que "[l]es contacts primordiaux sont coupés: ces contacts, [dit-il], seul le ressort analogique parvient fugitivement à les rétablir. D'où l'importance que prennent, à longs intervalles, ces brefs éclats du miroir perdu"³⁸ ?

³⁷ *Ibid.*, p. 12.

³⁸ A. Breton, *Signe ascendant*, p. 8.

CHAPITRE 2

LE POÈME PORNOGRAPHIQUE

“Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion*. La position surréaliste a beau être, sous ce rapport, assez connue, encore faut-il qu’on sache qu’elle ne comporte pas d’accommodements. Ceux qui prennent à tâche de la maintenir persistent à mettre en avant cette négation, à faire bon marché de tout autre critérium de valeur. Ils entendent jouir pleinement de la désolation si bien jouée qui accueille, dans le public bourgeois, toujours ignoblement prêt à leur pardonner quelques erreurs “de jeunesse”, le besoin qui ne les quitte pas de rigoler comme des sauvages devant le drapeau français, de vomir leur dégoût à la face de *chaque* prêtre et de braquer sur l’engeance des “premiers devoirs” l’arme à longue portée du cynisme sexuel.”³⁹

1. Fiche technique du recueil *1929*.

Un an avant cette déclaration de Breton, tirée du second manifeste, un curieux livre était publié. On ne possède que très peu d’éléments au sujet du recueil de poésie pornographique intitulé *1929*, écrit par Benjamin Péret en collaboration avec Aragon et orné de quatre photographies de Man Ray. Nous savons cependant, par l’intermédiaire de Pascal Pia, que la première édition fut publiée clandestinement et qu’elle ne portait aucune indication en ce qui a trait à l’éditeur. Il s’agit d’une plaquette tirée à 215 exemplaires et produite vraisemblablement par la revue belge

³⁹ A. Breton, “Second manifeste du surréalisme”, *Manifestes du surréalisme*, pp. 159-160. Cette citation, comme nous l’avons expliqué, ne contredit pas l’amour exclusif. La révolte ici exprimée se rapproche de celle du Marquis de Sade. Le but visé en braquant “l’arme” phallique est de tuer les interdits qui empêchent la réalisation des désirs, et de ce fait, la réalisation de l’amour tel que l’entend Breton. Dans le même manifeste, il écrit: “Si une idée paraît avoir échappé jusqu’à ce jour à toute entreprise de réduction, avoir tenu tête aux plus grands pessimistes, nous pensons que c’est l’idée d’amour, seule capable de réconcilier tout homme, momentanément ou non, avec l’idée de vie. [...] Ce mot: *amour*, auquel les mauvais plaisants se sont ingénies à faire subir toutes les généralisations, toutes les corruptions possibles (amour filial, amour divin, amour de la patrie, etc.), inutile de dire que nous le restituons ici à son sens strict et menaçant d’attachement total à un être humain, fondé sur la reconnaissance impérieuse de la vérité, de *notre vérité* “dans une âme et dans un corps” qui sont l’âme et le corps de cet être.” p. 210.

Variétés. Les plaquettes furent saisies à la frontière et ne parvinrent jamais en France. Longtemps ce livre demeura introuvable. Par ailleurs, ce n'est pas un livre que l'on achète dans les librairies conventionnelles. La réédition de ce recueil, en 1993, se trouve plus facilement dans les sex-shops parisiens que dans n'importe quels autres lieux voués au commerce du livre. Cela s'explique par les photographies obscènes de Man Ray et par le caractère licencieux des poèmes.

Le livre se divise en deux parties. La première va de janvier à juin et la seconde, de juillet à décembre. Benjamin Péret a écrit le "Premier semestre" qui comprend neuf poèmes et Aragon le "Deuxième semestre" qui, quant à lui, en comprend quatre. Ces deux divisions sont balisées par quatre photographies auxquelles l'on attribue une saison. Ainsi la première s'intitule le "printemps" et représente, en gros plan, le pénis de Paul Éluard pénétrant la vulve de Kiki de Montparnasse⁴⁰. La deuxième se nomme l' "été" et exhibe, encore en plus gros plan, les parties génitales actives des deux protagonistes. L' "automne" montre, toujours en plan rapproché, une fellation, tandis que l' "hiver" suggère une sodomie.

2. Les sexes comme armes révolutionnaires.

2.1. "Premier semestre".

Le premier poème de 1929 ridiculise la famille. "Ah les petites filles qui relèvent leurs robes/ et se branlent dans les buissons/ ou dans les musées/ derrière les Apollons en plâtre/ pendant que leur mère compare la queue de la statue/ à celle de son mari/ et

⁴⁰ L'identification des deux protagonistes provient de André Rouillé, "Petite typologie des outrages photographiques à l'intimité des corps", *Art press*, no. 11, spécial sur "l'intime et le public", 1990, p. 83.

soupire/ Ah si mon mari lui ressemblait”⁴¹. D’une part, nous retrouvons des enfants qui s’adonnent au plaisir. Le surréalisme, comme on le sait, valorise l’enfant parce qu’il joue un rôle subversif au sein de la famille. Il exprime ses désirs librement sans se soucier des interdits sociaux qui régissent la sexualité. D’autre part, l’idée de famille est remise en question par la mère qui fantasme sur une statue aux particularités uniquement physiques.

“Un jour la mère reviendra seule dans le musée/ mais sa fille s’enfuira de l’autre côté/ la queue à la main/ et la mère désolée/ volera une poignée de porte/ en cristal”⁴². Dans ces derniers vers, la fille castre l’Apollon obligeant sa mère à se contenter d’“une poignée de porte en cristal”. Bien que cette scène procède d’un humour noir, il n’en demeure pas moins que l’amour filial entre la mère et sa fille se voit voué à l’échec. En fait, la fille devient la rivale de sa propre mère en volant le phallus. De plus, la mère, qui n’a semble-t-il plus de désir pour son mari, doit se procurer du plaisir en utilisant une poignée. Un sentiment de déchéance, inscrit à l’intérieur du cadre familial, règne dans ce texte. La mère ne peut accéder au plaisir avec son mari, elle ne peut réaliser ses fantasmes avec l’Apollon, sa propre fille lui soutire l’objet désiré, il ne lui reste qu’à littéralement “prendre la porte”.

Ce poème sert d’ouverture au recueil. Les poèmes suivants montrent l’objet volé et les parties génitales de la voleuse en action. Nous pouvons lire des courts poèmes gratuits, valorisant uniquement l’acte pour l’acte, exhibant seulement le pénis et le vagin, comme celui-ci: “C’est un beau clitoris/ C’est une énorme pine/ qui excite le

⁴¹ B. Péret, 1929, p. 13.

⁴² *Id.*

clitoris/ et le fait jouir”⁴³. Dans un texte semblable, l’idée même de poésie peut être saccagée. Il ne s’agit en fait que d’une description. Point de correspondance, ni de révélation. Cependant, dans le poème pornographique tous les moyens sont bons pour parvenir à ses fins, c’est-à-dire à ébranler l’édifice social. La vision de ce qu’est un poème pourrait être ici remise en cause afin justement de créer un malaise plus profond.

La religion n’échappe pas à l’entreprise de destruction de Péret. Celui-ci blasphème en associant la notion de Dieu aux parties génitales. “Bénis ô rouge pine/ ce jeu de tes deux couilles/ Nous voulons dieu c’est notre pine/ Nous voulons dieu c’est notre con”⁴⁴. La formule elle-même avec son “Bénis ô rouge pine” se veut subversive. Elle remplace “Bénis ô Seigneur”. Péret parodie les cantiques religieux. En voici un autre exemple avec le pain: “Le voici le con si doux/ le vrai pain des couilles/ dont les poils nous chatouillent/ jusque dans la bouche”⁴⁵. L’hostie devient un sexe de femme et l’autel un lit. Cette profanation de l’Église mérite que l’on s’y attarde, car le prêtre est la cible la plus souvent visée par le surréalisme. Pensons aux films de Bunuel, et surtout à Georges Bataille qui, dans *Histoire de l’oeil*, écrira: “Simone gifla la charogne sacerdotale. La charogne à ce coup rebanda. Elle fut déshabillée; sur les vêtements, à terre, Simone accroupie pissa comme une chienne. Simone ensuite branla le prêtre et le suçà. J’enculai Simone.”⁴⁶ En fait, Péret, tout comme la majorité des surréalistes, s’inspire des écrits de Sade pour ridiculiser la religion et ses hypocrites adeptes qui sont visités, eux aussi, par les succubes et les incubes.

⁴³ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁶ Georges Bataille, *Histoire de l’oeil*, Paris, Pauvert, 1979, p. 90.

Après avoir déversé son fiel sur la famille et la religion, Péret, dans le dernier poème de la première partie, en vient à s'insurger contre la patrie. Le poète utilise une imagerie urbaine et obscène pour libérer l'éros. La ville de Paris se veut alors le théâtre d'une grande débauche. "Accroche un lampion à ta bite/ et va/ mais bande/ Que la Tour Eiffel étonnée se cache dans le cul du Trocadéro/ que la Seine excitée/ envahisse la rue Trousse-Nonnains/ que les poteaux télégraphiques/ déchargent leurs dépêches dans la bouche d'un égout [...]"⁴⁷. Cette procession phallique excite la ville entière. Elle se veut aussi une marche révoltée qui "Défonce les tabernacles", qui "Fous la guillotine/ afin qu'elle décapite le bourreau". Son objectif est de violer "toutes les vierges de la ville", de percer "dieu par tous les pores"⁴⁸. À la fin, le marcheur au phallus illuminé, ayant détruit la religion, la peine de mort et l'idée de virginité, reçoit les honneurs voués au vainqueur. "Alors tu iras sur les boulevards/ précédé par la renommée de ton vit/ et toutes rouges elles te jetteront des confetti blancs/ le leur"⁴⁹. Le phallus, volé dans un musée, réactivé, devient l'outil qui permet la libération sexuelle de Paris. La ville devient ainsi le lieu d'une orgie à grande échelle.

2.2. "Deuxième semestre".

Le premier texte d'Aragon emprunte le style chansonnier pour représenter une scène pornographique qui comprend deux protagonistes. "L'a prise dans ses mains/ La belle/ L'a prise dans ses mains/ La bite"⁵⁰. Ce poème ressemble au premier poème de

⁴⁷ *Ibid.*, p. 29. Voir reproduction de ce texte à l'annexe 1.1.

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ *Id.*

⁵⁰ Aragon, 1929, p. 39. Voir reproduction de ce texte à l'annexe 1.2.

Péret, car la femme prend l'objet phallique et ne porte guère attention à celui qui le porte. Et d'ailleurs, Aragon focalise son discours sur cet élément. "L'a mise entre ses seins [...] L'a plongée en sa bouche [...] L'a montrée au bouton [...] Elle entre dans le con/ La bite/ La belle la belle la belle/ Bite"⁵¹. Bien sûr, Aragon réfère à la belle et à la bête qui se fusionnent pour donner "la belle bite". Nous sommes ici devant un texte qui, au premier regard, relève plus de la chanson grivoise que du poème.

Le deuxième poème valorise l'union de la pine et du con dans des lieux comme le "lit", la "rue", le "tramway", les "Grands Boulevards", l' "autre lit", le "confessional de l'église Saint-Augustin"⁵², etc. Le désir, semble nous dire le poète, est omniprésent. L'acte sexuel s'exécute dans n'importe quel lieu, même dans une église. Cette idée transgresse la morale dite populaire, celle-ci voulant que l'acte sexuel soit exercé en catimini et dans un seul lieu: la chambre à coucher. En fait, Aragon met en scène le voyeurisme et l'exhibitionnisme, deux pathologies subversives pour la vie privée et publique.

Le troisième poème s'inspire d'une chanson populaire enfantine, ou plutôt d'une comptine. "Une motte sur un mur/ Qui pinochait du pain dur/ Motte motte jolie motte"⁵³. À la question qui suit: "Qu'est-ce que vous lui ferez/ À la motte motte", un sujet impersonnel répond: "On lui donnera-z-à boire/ Le lait de notre pine [...]"⁵⁴. Après avoir décrit un nettoyage des parties génitales, le poète conclut par: "Bécoti

⁵¹ *Ibid.*, pp. 39-40.

⁵² *Ibid.*, p. 43.

⁵³ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁴ *Id.*

bécota/ Et la motte s'envola"⁵⁵. L'étreinte sexuelle s'exécute sur le mode d'une comptine, en d'autres mots elle relève du non-sérieux, de la gratuité.

Le dernier poème du recueil exalte le but de l'acte charnel: faire couler gratuitement le liquide séminal. "Nous avons fait l'amour/ Nous avons fait l'amour/ Ah le foutre tout le foutre/ Nous avons fait partout l'amour"⁵⁶. Cette conception de pratiquer l'acte sexuel pour une fin autre que procréative se retrouve dans les vers suivants: "L'amour près du feu l'amour/ Dans le feu le feu prend au foutre/ Le foutre a brûlé"⁵⁷. Le liquide devient cendre par l'intensité de l'activité. Autrement dit, il y a plus de plaisir, plus de passion, plus de feu dans l'acte sexuel dépourvu de l'idée d'engendrer la vie. Et sans la procréation, la famille, la religion et la patrie tombent. La subversion de jouir sans engendrer la vie remet en cause tout le système social: sans enfants, il n'y a pas de famille; sans famille, il n'y pas de patrie qui tienne.

3. La pornographie et les gros plans.

Nous situons le recueil *1929* comme participant d'une révolte qui n'a pas d'autre but que celui de libérer le désir des entraves sociales que sont la famille, la religion, la patrie. Péret et Aragon, à l'instar des propos de Breton, détruisent les idées d'amour filial, d'amour divin et d'amour de la patrie en utilisant le cynisme sexuel. Plus spécifiquement, les armes de cet humour noir sont le "con" et la "bite". Tout comme dans les photographies de Man Ray, il n'y a que des sexes en gros plans, charcutés du reste du corps, qui ridiculisent la mère de famille (et indirectement le père), les

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁷ *Id.*

tenants du christianisme, les tenants de l'ordre public. *1929* veut provoquer et ébranler le moi du lecteur. Et le but est atteint grâce à la transgression entre autres de deux tabous: parler de la vie sexuelle de l'enfant et de la vie sexuelle du prêtre (on se souviendra des émeutes engendrées par le film *La dernière tentation du Christ* devant un cinéma parisien). Par le triomphe du "con" et de la "pine" sur la censure, sur les instances surmoïques, les auteurs engendrent le scandale⁵⁸. Il s'agit de photographies et de poèmes pornographiques qui s'inscrivent dans une démarche spécifique: libérer l'éros pour accéder à un amour fou.

Nous pouvons associer *1929* à des textes surréalistes comme *Le Club des buveurs de sperme* de Desnos, *Le libertinage* et *Le Con d'Irène* d'Aragon, *Les pieds dans les plats* de Crevel, *Les rouilles encagées* de Péret, *Histoire de l'oeil* de Bataille. À l'instar des *120 journées de Sodome* (Sade) et des *Onze milles verges* (Apollinaire), les surréalistes véhiculent le blasphème, le libéralisme outrancier, le massacre. L'arme phallique sert la révolution sexuelle. À ce sujet, on se rappellera cette célèbre phrase de Breton qui inspira sans doute le groupe rock britannique les Sex pistols: "L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule."⁵⁹ Mais comme nous l'avons mentionné, le surréalisme n'est pas simplement un mouvement terroriste qui, avec les sexes, engendre une bacchanale, un retour à l'anarchie des passions. Il s'agit plutôt de détruire —d'ouvrir le chemin de la connaissance en abattant les murs du refoulement— et de reconstruire une société érotique, une société fouriériste où l'amour unique, passionnel et réciproque serait la nouvelle règle de conduite.

⁵⁸ Même après plus de soixante ans, *1929* demeure une oeuvre pornographique, surtout à cause des photos. C'est la principale raison pour laquelle l'on retrouve ce recueil dans les sex-shops, à côté des "cons" et des "pines" en plastique.

⁵⁹ A. Breton, "Second manifeste du surréalisme", p. 156.

CHAPITRE 3 LE POÈME ÉROTIQUE

“D’une seule caresse/Je te fais briller de tout ton éclat.”⁶⁰

1. “Amoureuse au secret”⁶¹.

L’Amour la poésie, recueil de Paul Éluard d’où est extrait “Amoureuse au secret”, fut écrit en 1929, la même année que le recueil pornographique analysé plus haut. Le titre ne possède aucune ponctuation pour relier les deux termes. Cette absence de ponctuation établit un lien immédiat entre l’amour et la parole poétique. Ce recueil se divise en cinq parties. La première, intitulée tout simplement “Premièrement”, s’avère être un hymne à la femme aimée (Gala) et au rêve par l’intermédiaire des mots. “Amoureuse au secret” est le treizième poème de cette première partie qui en compte vingt-neuf.

Ce poème possède une organisation syntaxique simple, c’est-à-dire qu’il ne comprend qu’une seule phrase divisée en sept vers de longueurs irrégulières. Dans le premier vers, “Amoureuse au secret derrière ton sourire”, réside le mystère et la joie. Ce qui rejoint la définition de l’érotisme que donne *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme*, à savoir une “cérémonie fastueuse dans un souterrain”⁶². La rencontre du splendide, de la joie, par l’utilisation de l’image “cérémonie fastueuse” et du mystère, évoqué par le “souterrain”, se retrouve dans le poème par l’accolade du “secret” et du “sourire”.

⁶⁰ P. Éluard, *Capitale de la douleur* suivi de *L’Amour la poésie*, p. 163.

⁶¹ P. Éluard, “Amoureuse au secret”, *op. cit.* Voir reproduction de ce texte à l’annexe 2.1.

⁶² A. Breton et P. Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 1969, p. 11.

Le vers “Toute nue les mots d’amour” manifeste, par le rapprochement de la nudité, des mots et de l’amour, le lien irréductible entre la femme dévoilée, la poésie et la passion amoureuse. Ces “mots d’amour” explorent l’amoureuse dans les trois vers suivants: “Découvrent tes seins et ton cou/ Et tes hanches et tes paupières/ Découvrent toutes les caresses”. On passe des “seins” au “cou” et des “hanches” aux “paupières”. Un mouvement ascendant de va-et-vient. Un jeu du regard, une caresse visuelle qui évoque le mouvement sexuel. Les mots exhibent l’amoureuse ce qui transforme le lecteur en voyeur.

Les mots vivent et ont un pouvoir. Ils sont d’une importance capitale car ce sont eux qui explorent, voient pour la première fois, trouvent, mais ils peuvent aussi, à cause de l’ambiguïté du verbe “Découvrent”, dé-couvrir. Il s’agirait alors d’une révélation. Le voile se lève et laisse apparaître les parties du corps qui définissent le sexe de la femme. Le voile se lève également sur le monde du rêve par l’utilisation des “paupières” et sur la nécessité de l’autre. Les mots découvrent “les caresses”. Ces caresses peuvent être les caresses reçues par l’amoureuse ou les caresses que l’amoureuse peut donner. Les caresses impliquent nécessairement l’autre et elles sont le symbole par excellence du désir, autrement dit de l’être poussé vers l’étreinte charnelle d’un autre être. La caresse physique se découvre par la caresse poétique. Ces deux moyens de communication se chevauchent. Ce qui importe c’est l’échange amoureux par l’acte de voir.

Les deux derniers vers, “Pour que les baisers dans tes yeux/ Ne montrent que toi tout entière”, nous présentent le désir de l’amoureuse qui passe par le regard et qui va révéler l’unité de la femme. Le regard, dans le surréalisme, tient par ailleurs une place importante. Les yeux observent le réel et sont en même temps les portes de l’esprit, de l’inconscient. Pour Éluard, le regard est le moyen par excellence pour dire l’amour et de ce fait, pour communiquer.

En somme, les mots dévoilent l’amoureuse qui est déjà physiquement dévoilée. Par la suite, “les baisers dans les yeux” vont révéler, non pas seulement des parties sexuées du corps, mais bien la totalité du corps. Nous voyons une totalité féminine qui unit le physique et l’intellect, qui réconcilie la dualité corps-esprit. Nous accédons à sa connaissance.

Le poète utilise les adjectifs possessifs “ton”, “tes” et le pronom personnel “toi”. Le poète donne toute la place à l’amoureuse. Il n’y a aucune marque directe de sa présence, bien que les “caresses” toutefois puissent témoigner de son existence. En fait, le poète semble s’oublier lui-même.

La poésie, “les mots d’amour”, déballent un objet de désir qui désire. L’ “Amoureuse au secret” s’inscrit dans la pratique de l’érotique-voilée. Elle livre et garde son secret: sa nudité physique et intérieure. L’amoureuse est à la fois dénudée, ou devrions-nous dire plutôt re-dénudée, par les mots et cachée dans la soie du langage. Nous nous trouvons dans le maintien du répertoire du désir, car il y a en même temps exhibition et retenue. Le lecteur-voyeur demeure aux aguets. Il en voit beaucoup tout en ne

tombant pas dans le vulgaire. Nous assistons bien à une “cérémonie fastueuse dans un souterrain”. Cette cérémonie, ce rituel d’exhibition s’effectue en milieu caché ce qui n’ébranle que partiellement le moi du lecteur. Bref, l’auteur de “Amoureuse au secret” contraste avec l’acteur des photographies de Man Ray du recueil *1929*.

2. “L’Union libre”⁶³ .

Ce poème, au titre évocateur, écrit sans nom d’auteur ni d’éditeur en 1931, soit deux ans après *1929* et un an après le second manifeste, se divise en trois sections qui ne sont pas formellement présentées. Une première partie, comme un regard de haut en bas, va de “la chevelure de feu de bois” jusqu’ “aux pieds de calfats qui boivent”. Une deuxième partie débute par “Ma femme au cou d’orge imperlé” et se termine par “Ma femme au sexe de miroir”. Encore une fois, dans cette deuxième partie, il s’agit d’un regard qui va de haut en bas. Enfin, une troisième partie où le poète s’attarde définitivement sur les “yeux”. Dans cette troisième division, le regard du poète remonte subitement, après s’être regardé dans le “sexe de miroir”, pour venir contempler les “yeux pleins de larmes”.

La succession de ces trois divisions exprime une progression. La première met en valeur les parties de la femme qui sont ses extrémités (la tête, la taille, les épaules, les bras et les jambes). La deuxième section dévoile les parties du corps qui sont plus *centrales* (la gorge, les seins, le ventre, le dos, les hanches, les fesses et le sexe). La troisième partie, avec son intérêt manifeste pour les yeux, exhibe une totalité fondée sur les quatre éléments.

⁶³ A. Breton, “L’Union libre”, *op. cit.* Voir reproduction de ce texte à l’annexe 2.2.

Cette totalité s'effectue comme la réalisation d'un casse-tête. En ce sens, on dirait un inventaire détaillé du monde fait à travers le corps féminin. Nous pouvons lire "L'Union libre" comme la reconstitution d'un puzzle, comme un jeu sérieux. Un jeu qui consiste à saisir visuellement l'univers entier par le corps-métaphorique de la femme. L'anaphore "Ma femme" renforce cette idée de possession et réfère à sa célébration. Une célébration qui ne laisse aucune place au "tu", ni au "nous". Le poète n'accorde pas la parole à la femme, au contraire, il la sublime. Elle devient la clé, ou plutôt sa clé, pour connaître les secrets de l'univers, un univers élaboré à partir des quatre éléments.

Ma femme aux hanches de nacelle/ Aux hanches de lustre et de pennes de
flèche/ Et de tiges de plumes de paon blanc/ De balance insensible/ Ma
femme aux fesses de grès et d'amiante/ Ma femme aux fesses de dos de
cygne/ Ma femme aux fesses de printemps/ Au sexe de glaïeul/ Ma femme
au sexe de placer et d'ornithorynque/ Ma femme au sexe d'algue et de
bonbons anciens/ Ma femme au sexe de miroir/ Ma femme aux yeux pleins
de larmes/ Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée/ Ma femme
aux yeux de savane/ Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison/ Ma
femme aux yeux de bois toujours sous la hache/ Aux yeux de niveau d'eau
de niveau d'air de terre et de feu.

Le passage de "Ma femme au sexe de miroir", qui conclut une descente du regard, à "Ma femme aux yeux pleins de larmes" retient particulièrement notre attention. Le sexe de la femme reflète l'autre. Autrement dit Breton se voit dans le sexe de sa femme. Le sexe féminin et le regard de Breton sont en osmose. L'un devient l'autre. Le corps et l'esprit ne forment plus qu'un. Les différences s'annulent, puis, immédiatement, le poète remonte observer les yeux en larmes de sa femme. En fait, à partir de ce moment, nous pouvons lire que le poète se travestit tout en restant un

homme. Il est une partie de l'autre "aux yeux pleins de larmes". Aussi devrions-nous observer "L'Union libre", non pas seulement comme le témoignage "misogyne" d'un poète qui découvre l'univers par le biais de la femme, mais comme une partie de l'androgynie primordial qui s'exprime sur la liberté de la réciprocité au sein de la possession qu'est l'amour exclusif. Nous reviendrons sur cette notion d'androgynie.

Même s'il y a des métaphores qui s'appellent et se coordonnent —notons les anaphores "à la langue", "aux seins", "au dos", etc., et les figures liées à l'eau et au feu— il n'en demeure pas moins qu'il y a une grande part de gratuité qui renvoie à l'émerveillement. Le vocabulaire employé montre le côté exotique, étonnant et charmant du monde ("martre", "fênes", "ornithorynque").

Le poète associe au corps de la femme la dimension merveilleuse de la nature. Il découvre les parties du corps féminin en les nommant par le biais de la métaphore, de la pensée analogique. Il dévoile l'être aimé tout en mettant un voile métaphorique. Nous sommes dans l'érotique-voilée... dans la rhétorique-voilée. La nudité est visible, mais elle est exhibée moins qu'elle n'est évoquée. Le lecteur-voyeur participe au dénuement de la femme, mais aussi, il participe à la découverte, à la connaissance de l'univers. Au niveau esthétique, le nu se revêt d'une dimension bourgeoise: le savoir. Il s'agit en somme d'un amour fou, et de la femme et des métaphores. Un amour sublime qui devient source de merveilleux. Breton comble ainsi son désir de connaissance et éprouve par la même occasion un plaisir... un plaisir intellectuel.

Breton célèbre la femme comme étant un objet de désir et d'éveil. À première vue, il ne met pas dans ce poème directement l'accent sur l'amour réciproque. En fait, Breton utilise largement l'adjectif personnel "Ma" qui renvoie nécessairement au pronom personnel "Moi". Breton ne donne pas la parole à la femme. Elle semble être ici un outil érotique narcissique qui sert la connaissance, tandis que chez un Paul Éluard, par exemple, la femme prend une place si capitale que le poète peut s'oublier lui-même.

Mais "L'Union libre" renferme un paradoxe: la liberté, évoquée dans le titre, et la possession, "Ma femme". Le miroir dans lequel Breton se reconnaît est le sexe de la femme. Donc nous pourrions lire l'anaphore de la façon suivante: "Ma femme qui est en moi". Breton réfère vraisemblablement au point ultime de l'étreinte de chair, là où l'envol et la chute, la possession et la liberté, l'eau et le feu, l'air et la terre, Éros et Thanatos ne forment qu'un. C'est comme si la première et la seconde partie du poème représentaient les préliminaires et le va-et-vient du regard. Quand il arrive au point ultime de l'étreinte, pensons ici au mouvement d'une langue évoqué par le "sexe d'algue" et à la fellation que suggèrent les "bonbons anciens", au point où l'un devient l'autre, Breton formulerait la jouissance de sa femme par "Ma femme au sexe de miroir". La suite serait les conséquences de l'étreinte: les amants se regardent dans les yeux. Ainsi Breton, ayant embrassé le corps complet de sa femme, la ferait jouir avec sa langue, avec ses mots. Celle-ci, en plus de pleurer de joie ("yeux pleins de larmes"), entrerait en convulsions ("aiguille aimantée").

"L'Union libre" renvoie au mythe de l'androgyne primordial. L'étreinte est si intense, si réciproque, qu'elle donne à voir un être avec les deux sexes. Cette notion

d'androgynie se confirme par l'utilisation des antinomies comme l'eau et le feu. Ainsi nous devrions lire de deux façons complémentaires ce poème de Breton. Nous déchiffrons d'une part la dimension "misogyne" du poète qui utilise la femme au nom d'une quête de connaissance et d'autre part, l'homme au service du plaisir de la femme et qui, de plus, se reconnaît en elle, ce qui nous donne une fusion égalitaire de deux êtres qui deviennent le microcosme de l'univers et qui révèle l'exotisme des choses.

3. "Sur la route de San Romano"⁶⁴ .

"Sur la route de San Romano" fut écrit en 1948, donc après la Deuxième Guerre mondiale et après la rédaction d'*Arcane 17*. Il constitue le troisième et dernier poème de "Oubliés". "Sur la route de San Romano" se veut un poème qui traite de la poésie. Il se divise en dix strophes.

"La poésie se fait dans un lit comme l'amour/ Ses draps défaits sont l'aurore des choses/ La poésie se fait dans les bois". Nous retrouvons, dans cette première strophe, le lien irréductible entre faire l'amour et faire un poème, l'exhibition par les "draps défaits" et le dissimulé par l'exécution de l'acte "dans les bois". Nous sommes dans l'érotique-voilée, nous assistons encore une fois à une "cérémonie fastueuse dans un souterrain". L'acte poétique et l'acte amoureux s'avèrent être un rituel qui s'exécute dans la nature.

⁶⁴ A. Breton, "Sur la route de San Romano", *op. cit.* Voir reproduction de ce texte à l'annexe 2.3.

Les deux strophes suivantes situent l'acte poétique comme révélant un autre lieu déterminé par le merveilleux, par le côté exotique des choses qui rend le corps désirable, qui inspire la santé, le beau. "*Elle a l'espace qu'il lui faut/ Pas celui-ci mais l'autre que conditionnent // L'oeil du milan/ La rosée sur une prèle/ Le souvenir d'une bouteille de Traminer embuée sur un plateau d'argent [...]*".

La quatrième strophe, sur un mode plus prosaïque, accentue la dimension camouflée accordée à l'acte poétique. Comme l'acte charnel, la poésie doit se faire en secret, loin du regard des autres. "Cela ne se crie pas sur les toits/ Il est inconvenant de laisser la porte ouverte/ Ou d'appeler des témoins". Puis, nous replongeons dans le merveilleux avec "Les bancs de poissons [...] Le millepertuis". Il en va de même avec les deux strophes suivantes. Tout d'abord, nous avons un énoncé proche de la prose suivi d'une énumération décrivant un univers fantastique. "L'acte d'amour et l'acte de poésie/ Sont incompatibles/ Avec la lecture du journal à haute voix// Le sens du rayon de soleil [...] Le battement en mesure de la queue des castors [...] L'avalanche".

L'acte poétique s'exécute dans un lieu clos, protégé des voyeurs. Un lieu, aussi, qui se définit par le côté exotique de la nature et qui s'oppose à un monde disons "réel". "La chambre aux prestiges/ non messieurs ce n'est pas la huitième Chambre/ Ni les vapeurs de la chambrée un dimanche soir". Cette chambre est plutôt celle où se trouvent "Les figures de danse exécutées en transparence au-dessus des mares [...] Les lacés du serpent corail/ L'entrée du lierre dans les ruines".

La dernière strophe résume la conception poétique de Breton. “L’étreinte poétique comme l’étreinte de chair/ Tant qu’elle dure/ Défend toute échappée sur la misère du monde”. Pour redonner espoir devant le spectacle de la terrible condition humaine — n’oublions pas que Breton vient de traverser la Deuxième Guerre mondiale— le poète, après un exil en Martinique, aux États-Unis et au Canada, trouve dans la nature une foule de petits détails exotiques qui émerveillent le lecteur. Cet émerveillement se produit grâce à l’étreinte poétique et grâce à l’étreinte amoureuse ou charnelle. Ainsi, l’érotisme, qu’il soit vécu dans la vie ou dans le texte, devient d’une part un outil révolutionnaire car il permet de soulager la misère humaine en distribuant des pansements de merveilleux. Par le recours à la pensée analogique, un autre monde (qui est dans ce monde-ci) se présente à nous, un monde qui reflète l’espoir. D’autre part, la poétique érotique semble une façon de fuir le réel, de fuir l’engagement direct. Au contraire du poème pornographique et de son arme phallique qui veut ébranler la structure sociale de l’entre-deux-guerres, le poème érotique de l’après Deuxième Guerre mondiale révèle plutôt une conception “peace and love” de l’engagement. L’acte subversif est de faire l’amour dans les bois et ainsi de fuir les champs de bataille. Nous pouvons donc associer au poème “Sur la route de San Romano” le dicton populaire des années 70: “faites l’amour non la guerre”. Il s’agit de faire la révolution sociale en passant par la révolution sexuelle.

4. L’érotique et le détour pour y parvenir.

Les trois poèmes que nous venons d’analyser participent, selon nous, à la deuxième étape du projet surréaliste qui est de construire une société autre basée sur la résolution du “problème de la femme” et sur l’émancipation de l’expression du désir. Dans “Amoureuse au secret”, Éluard met sur un piédestal la femme nue, comme s’il

s'agissait d'une antenne qui transmet la connaissance. Il n'y a que cette femme et la communication érotique qui dominent dans ce poème. Quant à "L'Union libre", Breton valorise la femme comme outil poétique qui permet la connaissance de l'univers. Le corps de la femme est objet d'éveil et permet à Breton, dans une certaine mesure, de satisfaire sa soif de connaissance. De plus, Breton et la femme ne forment qu'un seul être: l'androgyné primordial. Enfin, dans "Sur la route de San Romano", c'est la dimension révolutionnaire de la sexualité qui l'emporte. Dans ces trois poèmes l'érotisme se veut un moteur puissant. Le désir de changer le monde se calque sur le désir de l'autre, sur le désir de lui restituer la place qui lui revient. Et ce sont les mots, les images, qui peuvent rendre compte de ces désirs. Les mots reçoivent des pouvoirs importants et sont la source d'un plaisir intense. En fait, nous sommes dans l'intellectualisme, dans la dimension bourgeoise qui définit l'érotisme par rapport à la pornographie. Pour parler de l'objet de désir sans choquer les mœurs, les poètes utilisent des thèmes valorisés dans le social comme la quête de connaissance, le dévoilement du merveilleux, le reflet d'un monde meilleur.

Bref, pour qu'un poème soit érotique, le poète doit recourir à des détours pour ne pas affoler le moi du lecteur. C'est pour cette raison que nous assistons à un jeu de cache-cache entre le couvert et le découvert. L'érotique-voilée constitue la charpente des poèmes surréalistes ici analysés. Le poète surréaliste montre un strip-tease de la femme, mais un strip-tease lié à la connaissance. Il dévoile la femme, mais la dissimule derrière un "sourire", dans la soie des métaphores. Il suggère une scène d'amour, défait les draps et cache aussitôt les amants dans les bois.

CONCLUSION

Dans la société humaine, l'acte érotique, c'est-à-dire la façon dont le désir sexuel agit, est soumis à une réglementation stricte qui diffère selon la société, les siècles, l'éducation. Les systèmes d'organisation que sont la famille, l'école, la société, les amitiés, les amours, le travail, la génétique imposent à un individu en constante évolution toute une série de bornes qui vont par exemple du tabou de l'inceste jusqu'aux règles qui régissent le sacrement du mariage. L'érotisme est un désir sexuel socialisé. Son but ultime n'est pas de perpétuer l'espèce par le moyen le plus simple, mais de stimuler l'activité sexuelle tout en la freinant. L'érotisme libère les pulsions, dégage les fantasmes du carcan social tout en ne détruisant pas ce carcan. Il transgresse les interdits mais ne les efface pas, au contraire de la pornographie. L'acte érotique s'inscrit dans une société donnée et tourne le dos à cette société. En marge de la lumière, l'activité érotique ébranle donc les fondations de l'édifice social mais ne le rase pas, évitant ainsi le retour au chaos. Quant à l'acte pornographique, celui-ci s'affiche sur la rue et tend à détruire les valeurs. L'acte pornographique valorise l'anarchie sexuelle et braque ses projecteurs sur les parties génitales.

L'érotisme prend des détours pour prolonger l'intensité du désir sexuel. Il retarde ou suspend la finalité du désir sexuel. La pornographie prend, au contraire, le chemin le plus rapide pour déverser le liquide séminal. L'érotisme comporte une dimension métaphorique. La pornographie, quant à elle, dit les choses le plus simplement du monde. Pour Octavio Paz, le mot "comme" est ainsi capital pour définir l'érotisme⁶⁵.

⁶⁵ Octavio Paz, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Paris, Gallimard, coll. "Arcades", 1994, p. 27.

Il implique la distance entre deux termes et la fusion de ces deux termes. Le mot “comme” tisse un lien érotique entre deux partenaires lexicaux. En somme, la pensée analogique excite l’imaginaire et vient affirmer que le texte, issu de cette pensée, joue un rôle essentiel dans la pérennité du désir sexuel.

L’érotisme pour Paz est une “poétique corporelle” et la poésie une “érotique verbale”⁶⁶. Il existe de fait une analogie entre faire de la poésie et faire l’amour. Mais cette analogie n’est pas évidente pour tous, puisque sur le plan social on valorise l’érotique au détriment du pornographique. La valorisation du texte érotique et la dépréciation du texte pornographique s’expliquent si nous nous référons aux propos de Pierre Luquet.

L’oeuvre d’art, et encore plus directement une oeuvre d’art à connotations sexuelles, met en scène des fantasmes qui se veulent une façon de réactualiser la représentation objectale avec le parent nourricier. Cette représentation est engendrée par le désir. Pour saisir l’important rôle du désir dans l’univers des arts, rappelons que la nourriture que fournit le parent à son enfant crée chez ce dernier un plaisir car il comble un besoin primaire. L’absence de ce plaisir instaure l’univers fantasmatique, l’ordre symbolique, c’est-à-dire que l’enfant, privé de la présence de l’autre qui est la source de plaisir parce qu’associé à la nourriture, comble l’objet manquant en le projetant dans l’imaginaire. Le désir se caractérise par le manque. Il est de nature sexuelle. La bouche, zone érogène, est en fait le lieu où se joue la première phase du développement de l’organisation sexuelle. Le désir, c’est forcément le désir de l’autre. Le désir cherche à combler ainsi un vide, tout comme le langage, la création

⁶⁶ O. Paz, *La flamme double*, p. 14.

littéraire. D'ailleurs pour Raymond Jean le désir fonctionne de la même façon que l'élaboration d'un texte. Il écrit que "[...] le point commun de l'activité érotique et de l'activité textuelle est en effet la constitution d'une *forme*, d'une structure conduite à son achèvement."⁶⁷

L'artiste traduit son désir et libère des pulsions. Il s'agit comme l'écrit Luquet d' "une décharge pulsionnelle *représentée*"⁶⁸. Et pour protéger son moi d'une décharge trop grande, trop douloureuse, l'artiste entreprend un détour. Il sublime la décharge afin de ne pas affoler son moi ainsi que le moi du lecteur. Le détour est nécessaire pour ne pas offrir une décharge pulsionnelle trop directe qui transformerait le plaisir esthétique du lecteur en aversion. L'artiste utilise donc un processus de défense, autrement dit un aspect surmoïque de sa personnalité.

La distance esthétique nous dit pourquoi la représentation pornographique reçoit une condamnation quasi générale et pourquoi la représentation érotique est, dans une certaine mesure, socialement valorisée. Une image pornographique donne à voir une décharge cathartique dépourvue de sublimation. La distance esthétique est trop courte. Au lieu d'engendrer chez le lecteur du plaisir, l'image fait naître la nausée car le moi s'alarme. L'oeuvre pornographique propose un minimum d'inhibition. Sa structure n'en est pas une aux yeux du destinataire. Elle se range donc sous le ça freudien.

⁶⁷ Raymond Jean, *Lectures du désir*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1977, p. 23.

⁶⁸ Pierre Luquet, "La fonction esthétique de la personnalité et son rôle structurant", *Entretiens sur l'art et la psychanalyse*, Paris, Mouton, 1968, p. 138.

Quant à l'oeuvre érotique, celle-ci se trouve à mi-chemin entre la distance trop courte et la distance trop grande, entre le ça et le surmoi. De cette façon l'oeuvre érotique équilibre la jouissance et la règle. Elle se classe sous la bannière du moi freudien. Toutefois, si le lecteur ne perçoit que la dimension pornographique (le ça) qui entre dans la composition de l'oeuvre érotique, son moi, alors en crise, la condamnera.

Aujourd'hui, en face des productions littéraires ou cinématographiques les plus débridées, au lieu d'invoquer la vertu comme naguère, on prétend distinguer entre l'érotique et le pornographique. La nouvelle forme d'hypocrisie consiste à dire: si ce film était érotique, je m'inclinerais devant sa qualité; mais il est pornographique, aussi le repoussé-je avec indignation. Ce raisonnement est d'autant plus inepte que personne n'arrive à expliquer la différence qu'il y voit. Et pour cause: il n'y a pas de différence. [...] Tout ce qui est érotique est nécessairement pornographique, avec quelque chose en sus.⁶⁹

À l'aide du mouvement surréaliste, nous avons observé l'analogie entre l'acte poétique et l'acte charnel. Comme nous le savons maintenant, la poétique surréaliste prend source dans la notion de désir sexuel. Nous avons aussi constaté que cette aventure surréaliste du désir se divisait en deux étapes qui parfois semblaient se chevaucher d'où l'impression de paradoxe: premièrement libérer l'éros d'une société aliénante dominée par la famille, la religion et la patrie; deuxièmement célébrer l'amour exclusif, passionnel et réciproque afin de révolutionner la vie privée et la vie sociale. Nous avons associé à la première étape le poème pornographique et à la seconde étape le poème érotique.

⁶⁹ Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989, p. 8.

Le poème pornographique surréaliste se veut une bombe qui tente de faire exploser le gratte-ciel des interdits sexuels. Par le recours aux gros plans sur les parties génitales, le poème pornographique célèbre le scandale, la rupture avec l'ordre public. De par sa virulente provocation, le poème pornographique ébranle le moi du lecteur. Comme pour les écrits de Sade, le lecteur sent qu'il doit se positionner. Devant le pistolet "à longue portée du cynisme sexuel", les indifférents se font rares. Et parce que la décharge cathartique libérée par le poète est volontairement non sublimée, nous nous retrouvons sous l'étendard de l'obscène, du terrorisme intellectuel verbal, du ça freudien fièrement affiché. Ainsi il est faux d'affirmer avec Alexandrian que "[d]ès sa naissance le surréalisme s'est opposé avec un souverain mépris à l'obscène, au scatologique, au grivois"⁷⁰.

Le but du poème érotique diffère de celui du poème pornographique. Dans le poème érotique surréaliste, la dimension pornographique (ça) est voilée par l'amour, par la quête de connaissance, par la dimension rhétorique (surmoi). Le poème érotique cristallise verbalement le désir de l'autre (vie privée, vie collective) en utilisant le monde sexuel vêtu "d'intellectualisme". Le poème érotique ébranle peu, dans un sens péjoratif, le moi du lecteur. La représentation sexuelle est volontairement sublimée. Pour déceler la part du ça, il faut, dans les textes issus de l'érotique-voilée, utiliser l'imagination. Tout comme la litote, ce qui compte dans le poème érotique surréaliste, c'est ce que suggèrent les trois points de suspension. Afin d'accéder au kamasutra du texte, le lecteur doit retirer le voile, déballer le poème.

⁷⁰ *Ibid.* p. 344.

Notre problématique, à savoir sur quels critères nous pouvons nous baser pour affirmer qu'un poème est pornographique ou érotique, ne doit pas se tourner uniquement du côté du surréalisme français. Une étude sur la poésie surréaliste québécoise sur ce point pourrait être également révélatrice puisque nous devrions interroger l'automatisme, le féminisme, la contre-culture, le formalisme, l'intimisme.

L'oeuvre pornographique et érotique est ouverte à un éventail d'interprétations qui diffèrent selon les époques, les cultures, selon chaque lecteur. Nous ne prétendons pas avoir résolu le problème en constante évolution de la classification du poème pornographique et érotique. L'exemple surréaliste, appuyé sur la poétique du mouvement, a toutefois permis de déterrer les premières pierres d'un sujet qui nécessite de plus vastes recherches.

BIBLIOGRAPHIE

Alexandrian, Sarane, *Les libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1977, 280 p.

Alexandrian, Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989, 406 p.

Apollinaire, Guillaume, *Les diables amoureux*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1964, 374 p.

Apollinaire, Guillaume, *Les onze mille verges*, Paris, J.-J. Pauvert, coll. "J'ai lu", 1973, 126 [1] p.

Aragon, Péret, Man Ray, 1929, Paris, Éditions Allia, 1993, 49 [3] p.

Arcand, Bernard, *Le Jaguar et le Tamanoir, Anthropologie de la pornographie*, Paris, Seuil, Montréal, Boréal, 1991, 397 [2] p.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Points", 1973, 105 [3] p.

Bataille, Georges, *Histoire de l'oeil*, Paris, Pauvert, 1967, 114 [3] p.

Béalu, Marcel, *La poésie érotique*, Paris, Seghers, 1976, 357 p.

Béhar, H., Carassou, M., *Le surréalisme, textes et débats*, Paris, Librairie générale française, coll. "Livre de poche", 1984, 590 p.

Benayoun, Robert, *Érotique du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1978, 190 p.

Breton, André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1937, 175 [1] p.

Breton, André, *Arcane 17*, Paris, Pauvert, coll. "Livres de poche", 1971, 144 [3] p.

Breton, André, *Clair de terre*, Paris, NRF/Gallimard, coll. "Poésie", 1966, 194 p.

Breton, André, *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1969, 312 p.

Breton, André, *Les Pas perdus*, Paris, NRF/Gallimard, 1969, 182 p.

Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, France Loisirs, coll. "Bibliothèque du XXe siècle", 1990, 361 p.

Breton, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1964, 189 [1] p.

Breton, André, *Signe ascendant*, Paris, NRF/Gallimard, coll. "Poésie", 1968, 188 p.

Breton, André, Éluard, Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 1969, 75 [1] p.

Brulotte, Gaétan, "Petite narratologie du récit dit érotique", *Poétique*, no. 85, février 1991, pp. 3-16.

Carrouge, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1950, 376 [2] p.

Char, René, *Fureur et mystère*, Paris, NRF/Gallimard, coll. "Poésie", 1967, 222 p.

Dante, *Vita Nova*, Paris, NRF/Gallimard, coll. "Poésie", 1974, 120 [1] p.

Demougin, Jacques, "érotisme", *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, Paris, Librairie Larousse, 1985, pp. 521-522.

Desnos, Robert, *La liberté ou l'amour*, Paris, Gallimard, coll. "L'imaginaire", 1962, 160 [1] p.

Éluard, Paul, *Capitale de la douleur* suivi de *L'amour la poésie*, Paris, NRF/Gallimard, coll. "Poésie", 1966, 247 p.

Éluard, Paul, *Oeuvres complètes*, t. 1, NRF/Gallimard, coll. "La Pléiade", 1968, 1663 p.

Fourier, Charles, *Vers la liberté en amour*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1975, 273 p.

Freud, Sigmund, *Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1962, 189 p.

Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1979, 185 p.

Gasarian, Gérard, "La rhétorique érotique chez Breton", *Poétique*, no. 94, avril 1993, pp. 205-214.

Gauthier, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1971, 381 p.

Guiraud, Pierre, *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot et Rivages, 1978, 1984, 1993, 639 [1] p.

Hamel, Réginald, *La littérature et l'érotisme*, Montréal, [s.é.], 1968, 162 f.

Jean, Raymond, *Lectures du désir*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1977, 188 p.

Lautréamont, [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 307 [3] p.

Luquet, Pierre, "La fonction esthétique de la personnalité et son rôle structurant", *Entretiens sur l'art et la psychanalyse*, Paris, Mouton, 1968, pp. 133-146.

Martinon, Jean-Pierre, *Les métamorphoses du désir et l'oeuvre, Le texte d'Éros ou le Corps perdu*, Paris, Klincksieck, 1970, 252 [1] p.

Muldworf, Bernard, *Vers la société érotique*, Paris, Grasset, 1972, 273 [2] p.

Nadeau, Pierre, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964, 525 [1] p.

Pauvert, Jean-Jacques, *Anthologie des lectures érotiques*, 4 vol., Genève, Edito-Service, 1981.

Pauvert, Jean-Jacques, *L'érotisme des années folles*, coll. "Lectures érotiques de Jean-Jacques Pauvert", Paris, Garnier, 1983, 186 [3] p.

Paz, Octavio, *L'Arc et la Lyre*, Paris, NRF/Gallimard, 1965, 384 [1] p.

Paz, Octavio, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Paris, Gallimard, coll. "Arcades", 1994, 101 p.

Paz, Octavio, *La flamme double*, Paris, NRF/Gallimard, coll. "Du monde entier", 1994, 200 [3] p.

Péret, Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Albin Michel, 1956, 380 p.

Pia, Pascal, *Dictionnaire des oeuvres érotiques*, Paris, Mercure de France, 1971, 1987, 536 p.

Pia, Pascal, *Les livres de l'enfer*, 2 vol., Paris, Coulet et Faure, 1978.

Pierre, José, "Pratique de la poésie", *Magazine littéraire*, no. 254, mai 1988, pp. 31-34.

Purkhardt, Brigitte, "De l'ère érotique: âge d'or ou âge ingrat?", *Lettres québécoises*, no. 60, hiver 1990-1991, pp. 7-10.

Rancourt, Jacques, *La poésie érotique du 20e siècle*, [], Éditions de la Pibole, 1980, 169 [1] p.

Robert, Paul, "érotique", *Le petit Robert 1*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1990, p. 683.

Robert, Paul, "érotisme", *Le petit Robert 1*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1990, p 683.

Robert, Paul, "pornographie", *Le petit Robert 1*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1990, p. 1484.

Rouillé, André, "Petite typologie des outrances photographiques à l'intimité des corps", *Art press*, no. 11, "L'intimité et le public", 1990, pp. 81-85.

Sade, D.A.F., *Oeuvres*, t. 1, Paris, NRF/Gallimard, coll. "La Pléiade", 1990, 1363 p.

Schwaller de Lubicz, R., *Adam l'homme rouge*, Grisons, Éditions Montalià St-Moritz, 1927, 245 [1] p.

ANNEXE 1

1.1. Benjamin Péret, "Accroche un lampion à ta bite", 1929, Paris, Éditions Allia, 1993, p. 29.

Accroche un lampion à ta bite
et va
mais bande
Que la Tour Eiffel étonnée se cache dans le cul du Trocadéro
que la Seine excitée
envahisse la rue Trousse-Nonnains
que les poteaux télégraphiques
déchargent leurs dépêches dans la bouche d'un égout
que la toile de Jouy gise épuisée
sur les matelas éventrés
Et ne t'arrête pas ainsi Bande nom de dieu
Que la boulangère remplace le boulanger par son pain
et que ce pain viole toutes les vierges de la ville
Bande encore Défonce les tabernacles
Fous la guillotine
afin qu'elle décapite le bourreau
Bande toujours toujours plus
et que ta queue gronde comme un torrent
et perce dieu par tous les pores
Alors tu iras sur les boulevards
précédé par la renommée de ton vit
et toutes rouges elles te jetteront des confetti blancs
le leur

1.2. Louis Aragon, “La belle et la bite”, 1929, Paris, Éditions Allia, 1993, pp. 39-41.

L’a prise dans ses mains
 La belle
 L’a prise dans ses mains
 La bite

L’a mise entre ses seins
 La belle
 L’a mise entre ses seins
 La bite

Quand elle fut bien rouge
 La bite
 L’a plongée en sa bouche
 La belle

L’a plongée en sa bouche
 La bite
 Et bouge bouge bouge
 La belle

La belle et la bite
Habile habile habile
La bête, la grosse bête
La bite et la belle
Dit Bite ah bite habite
Moi vite

L'a montrée au bouton
La bite
L'a frottée au bouton
La belle

Elle entre dans le con
La bite
La belle la belle la belle
Bite

IL ENTRE ELLE JOUIT
ELLE JOUIT C'EST UN PLAISIR
IL ENTRE ELLE JOUIT
ELLE JOUIT TANT QU'IL J
OUIT

ANNEXE 2

2.1. Paul Éluard, “Amoureuse au secret”, *Capitale de la douleur* suivi de *L’Amour la poésie*, Paris, NRF/Gallimard, coll. “Poésie”, 1966, p. 159.

Amoureuse au secret derrière ton sourire
Toute nue les mots d’amour
Découvrent tes seins et ton cou
Et tes hanches et tes paupières
Découvrent toutes les caresses
Pour que les baisers dans tes yeux
Ne montrent que toi tout entière.

2.2. André Breton, "L'Union libre", *Clair de terre*, Paris, NRF/Gallimard, coll. "Poésie", 1966, pp. 93-95.

Ma femme à la chevelure de feu de bois
 Aux pensées d'éclairs de chaleur
 À la taille de sablier
 Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
 Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur
 Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche
 À la langue d'ambre et de verre frottés
 Ma femme à la langue d'hostie poignardée
 À la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux
 À la langue de pierre incroyable
 Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant
 Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle
 Ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre
 Et de buée aux vitres
 Ma femme aux épaules de champagne
 Et de fontaine à têtes de dauphins sous la glace
 Ma femme aux poignets d'allumettes
 Ma femme aux doigts de hasard et d'as de coeur
 Aux doigts de foin coupé
 Ma femme aux aisselles de martre et de fênes
 De nuit de la Saint-Jean
 De troène et de nid de scalares
 Aux bras d'écume de mer et d'écluse
 Et de mélange du blé et du moulin
 Ma femme aux jambes de fusée
 Aux mouvements d'horlogerie et de désespoir
 Ma femme aux mollets de moelle de sureau
 Ma femme aux pieds d'initiales
 Aux pieds de trousseaux de clés aux pieds de calfats qui boivent
 Ma femme au cou d'orge imperlé
 Ma femme à la gorge de Val d'or
 De rendez-vous dans le lit même du torrent
 Aux seins de nuit
 Ma femme aux seins de taupinière marine
 Ma femme aux seins de creuset du rubis
 Aux seins de spectre de la rose sous la rosée
 Ma femme au ventre de dépliement d'éventail des jours

Au ventre de griffe géante
Ma femme au dos d'oiseau qui fuit vertical
Au dos de vif-argent
Au dos de lumière
À la nuque de pierre roulée et de craie mouillée
Et de chute d'un verre dans lequel on vient de boire
Ma femme aux hanches de nacelle
Aux hanches de lustre et de pennes de flèche
Et de tiges de plumes de paon blanc
De balance insensible
Ma femme aux fesses de grès et d'amiante
Ma femme aux fesses de dos de cygne
Ma femme aux fesses de printemps
Au sexe de glaïeul
Ma femme au sexe de placer et d'ornithorynque
Ma femme au sexe d'algue et de bonbons anciens
Ma femme au sexe de miroir
Ma femme aux yeux pleins de larmes
Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée
Ma femme aux yeux de savane
Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison
Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache
Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu

2.3. André Breton, "Sur la route de San Romano", *Signe ascendant*, Paris, NRF/Gallimard, coll. "Poésie", 1968, pp. 122-124.

La poésie se fait dans un lit comme l'amour
Ses draps défaits sont l'aurore des choses
La poésie se fait dans les bois

Elle a l'espace qu'il lui faut

Pas celui-ci mais l'autre que conditionnent

L'oeil du milan
La rosée sur une prèle
Le souvenir d'une bouteille de Traminer embuée sur un plateau d'argent
Une haute verge de tourmaline sur la mer
Et la route de l'aventure mentale
Qui monte à pic
Une halte elle s'embrouille aussitôt

Cela ne se crie pas sur les toits
Il est inconvenant de laisser la porte ouverte
Ou d'appeler des témoins

Les bancs de poissons les haies de mésanges
Les rails à l'entrée d'une grande gare
Les reflets des deux rives
Les sillons dans le pain
Les bulles du ruisseau
Les jours du calendrier
Le millepertuis

L'acte d'amour et l'acte de poésie
Sont incompatibles
Avec la lecture du journal à haute voix

Le sens du rayon de soleil
La lueur bleue qui relie les coups de hache du bûcheron
Le fil du cerf-volant en forme de cœur ou de nasse
Le battement en mesure de la queue des castors
La diligence de l'éclair
Le jet de dragées du haut des vieilles marches
L'avalanche

La chambre aux prestiges
Non messieurs ce n'est pas la huitième Chambre
Ni les vapeurs de la chambrée un dimanche soir

Les figures de danse exécutées en transparence au-dessus des mares
La délimitation contre un mur d'un corps de femme au lancer de poignards
Les volutes claires de la fumée
Les boucles de tes cheveux
La courbe de l'éponge des Philippines
Les lacés du serpent corail
L'entrée du lierre dans les ruines
Elle a tout le temps devant elle

L'étreinte poétique comme l'étreinte de chair
Tant qu'elle dure
Défend toute échappée sur la misère du monde